G. M. SCALINGER

La psicologia a teatro

NAPOLI
EDIZIONE DEL PERIODICO FORTUNIO
24, Egiziaca a Pizzofalcone

1896

La psicologia a teatro

G. M. SCALINGER

La psicologia a teatro

NAPOLI
Edizione FORTUNIO
24, Egiziaca a Pizzofalcone

MDCCCXCVI

a Giuseppe Giacosa

A chi seppe dare alla scena italiana Tristi amori *e* I diritti dell'anima, *mi è grato dedicare il volume che contiene alcune osservazioni sul Teatro moderno.*

Il problema che vi si discute — quello che in ogni tempo ha interessato, sotto forme diverse, tragedi, drammaturghi e comediografi — è inteso in quei due drammi, usciti dalla felice collaborazione di un limpido e sano ingegno e di un cuore sensibile, in una maniera così determinante e così vivente, che mi par quasi doveroso l' invocare pel volume, che dello stesso problema si occupa, gli auspicî di chi urgentemente ne affrontò la soluzione con due battaglie onorevolmente vinte.

Voi siete, caro Giacosa, un vero artista d'azione, pel quale una questione d' arte è già un fatto quando per gli altri è tuttora un tema di discussione, e son sicuro che la nuova comedia a cui

attendete con intenti rigorosamente psicologici, sarà la rivelatrice di una soluzione anche più penetrante de' quesiti su cui noi altri artisti della poltrona indugiamo ancora, sottilizzando.

Le poche cose pensate per un tale problema, che mi è stato gradito pretesto per tornar frequentemente col pensiero su una forma d'arte che amo, mi urge riannodare a quelle due vostre prove vittoriose, consacrandone il nesso con una sincera offerta: — una di quelle che per quanto poco valgano, ancora per gli artisti gentili serbano un significato di cordialità e di deferenza.

Di questi sentimenti voi sapete di non poter dubitare, illustre Giacosa; come io so di non poter dubitare di quella amabile confortante indulgenza, sulla quale ho fatto larghissimo assegnamento, scrivendo l'augurante vostro nome in cima di queste pagine.

Amicamente devoto,

Agosto '95.

G. M. SCALINGER

La psicologia a teatro

I.

IL QUESITO

Ho avuto un sussulto di ammirazione, leggendo un pensiero del vecchio Bossuet: profondo e sintetico come tutti quelli che consacrano una verità, e tale da non lasciare indifferente colui che è spinto a considerare l'opera d'arte con uno speciale spirito di analisi. L' eloquente vescovo di Meaux, trattando dell'influenza teatrale sul pubblico, afferma che *le spectateur du dehors est au dedans un acteur muet.*

Niuno più divide il preconcetto da cui muove e le conclusioni a cui mira lo studio di lui sul teatro e a cui quel pensiero serve di maggior premessa; niuno più si preoccupa del funesto

effetto immorale del teatro, ove l'uomo ha fatto *un jeu de ses vices et un amusement de la vertu;* anzi la tesi è stata così argutamente trattata che l'accennarvi soltanto significherebbe incontentabilità e sfiducia, tanto ingiuste quanto inutili. Ma è innegabile che, tra le molte e sagaci riflessioni che sono state pronunziate sulla essenza dell'opera teatrale da'tecnici, poche valgono queste dell'illustre e austero intruso, per essere tanto rigorosamente vere e acutamente giuste. Egli, infatti, dà per risultato raggiunto quel che è rimasto tuttora il quesito dell'età nostra e che la generazione presente tenta di risolvere co'suoi metodi d'arte, come le precedenti tentarono di risolvere co' loro; perchè l'aspirazione di tutti quelli che han scritto e che scrivono pel teatro, è che lo spettatore diventi, del dramma a cui assiste, un secreto attore.

On se voit soi même dans ceux qui nous paroissent comme transportés par des semblables objets; on devient bientôt un acteur secret dans la Tragédie; on y joue sa propre passion et la fiction du dehors est froide et sans agrément si elle ne trouve au dedans une verité qui lui réponde.

Per il celebre monsignore, era un fatto quello che è tuttora per moltissimi un desiderio inconseguito. E d' altronde, a lui premeva che fosse già una vittoria de'poeti drammatici, per poterne trarre più efficacemente le conseguenze di piena e implacabile condanna che, da ardente cattolico,

voleva diffondere; ma a noi che inseguiamo nel-l' intelletto altrui il concetto su questa speciale forma di arte, meraviglia la scoverta di un così netto e reciso convincimento della forza e della efficacia artistica dell' opera teatrale, affermata come un risultato di cui più non si discuta e non si disperi.

L' alto e securo intelletto di Bossuet, che ribadiva l' antico concetto di Sant'Agostino, constatante in quella partecipazione una deplorevole malattia del nostro cuore, non dubitava nemmeno che l' effetto del dramma non fosse quello che egli condannava. Era convinto che nel teatro tutto sembri effettivo e che *ce ne sont point des traits morts, des couleurs sèches qui agissent; mais des personnages vivans, des vraies larmes dans les acteurs, qui en attirent d'aussi véritables dans ceux qui regardent, enfin des vrais mouvemens qui mettent en feu tout le parterre et toutes les loges....*

È chiaro.

Ma per quanti, realmente, la transformazione miracolosa si avvera? — Ecco una domanda che possiamo schiettamente rivolgerci oggi in cui, circa dugento anni dalla morte di Jaques Benigne Bossuet, si esamina non l'effetto dell'opera dram-

matica sul publico, ma il lavorìo che anima il drammaturgo per ottenerlo.

Lo spettatore *deve* divenire l'attore muto, o meglio il comediografo deve saper transformare lo spettatore in attore muto. Ecco come si pone il problema; perchè nel determinare il grado a cui si deve far pervenire la sensazione nell'ascoltatore, come nel raggiungere quello per cui la sensazione termina in emozione e in giudizio, è la maggior difficoltà che, di fronte a un drammaturgo, innalza inesorabilmente l'Arte sua, in tutti i tempi e ovunque.

Questa conclusione suppone però un sistema sviluppato; quantunque mi sembri che rifletta tutto un metodo di critica da illustrare. In essa certamente il fertile oratore, che studiava con la serietà e il nesso degli argomenti dimostrabili, anche l'efficacia della sua costruzione oratoria sulla penetrazione di quanti l'ascoltavano, intuì — meglio che non abbian fatto i critici di poi — ove si celasse il quesito più urgente e più importante per colui che rivela alle masse il suo lavoro intellettuale, nella forma più ellittica e più immediatamente espressiva — rapida, densa, conquistatrice forma del pensiero letterario.

Non è possibile, infatti, dissimularsi il fascino che essa esercita sulla nostra impressionabilità. Vi sono impegnate un pò l'ottica, un pò l'acustica, un pò la curiosità, un pò il sentimento, un pò l'im-

maginazione. Lo scrittore non ha altri mezzi per parlare prontamente alle masse, a traverso una molteplice varietà di particolari, di osservazioni, e un travaglio artistico che abbia una immediata constatazione di risultato.

Il poeta e il romanziere devon rassegnarsi ad attendere degli anni fino a quando la somma delle impressioni destate dalla loro opera non ritorni a loro nella imponenza di una critica e di un giudizio complesso; ma essi restano sempre nella tormentosa incertezza che la vivificazione del loro pensiero non sia stata ottenuta intera, quale essi l'avevano divinata, nello spirito de' loro giudici; perchè, mancando la manifestazione diretta del publico che la riveli nell' istante stesso dell' impressione ricevuta, essi possono dubitar sempre del vigore di quella vivificazione, che nessun interprete ha facilitato con efficace lavorìo di esposizione rappresentativa. È, al certo, questo indiscusso vantaggio, lusingatore recondito di intime aspirazioni, che tenta i più forti ingegni e li concilia con quella forma d'arte, che ha avuto durante gli ultimi anni una tregua stagnante nella sua produzione e che pur serve tanto rapidamente alla notorietà e talvolta alla fortuna.

Anche i più forti scrittori, a' quali non era proprio indispensabile un successo teatrale per la consacrazione delle loro alte qualità di pensatori e di letterati, han voluto, per una volta almeno,

imporsi le emozioni di una prova scenica: senza evocare, tra' più sdegnosi, l'esempio di Emilio Zola, ricordo per tutti il più insospettato in Ernesto Renan, alla cui solenne reputazione di filosofo, di orientalista, di stilista, nulla avrebbe aggiunto il successo dell'*Abbesse de Jouarre,* come nulla essa ha perduto per la fievole fortuna di questo dramma; e rammento anche Giovanni Bovio, in cui il pensatore nulla aveva da domandare all' acclamato autore del *Cristo alla Festa di Purim.* Altri forti artisti si sono spinti nella lotta; altri si addestrano tacitamente al cimento, e tra qualche anno, niuno di quelli che scrivono o che scribacchiano si rimprovererà di non aver chièsto o ottenuto un sorriso almeno dalla Musa isterica delle ribalte.

E sia. L'assalto al successo è giustificato; per un artista la lotta per la gloria è vitale più della lotta per l'esistenza; l'attività intellettuale non tende che ad esaurirsi in tutte le forme esistenti, in mancanza della creazione di un' altra forma legittima che non può inventarsi sotto la sembianza di un'arte diversa. Il rinnovamento è così più rapido per quanto più intenso è l' assorbimento delle energie pensanti.

Ma possono questi artisti, che nelle manifestazioni poetiche e nel romanzo, han portato un contingente di originale modernità o hanno adottato principî e teorie di iconoclastia sovversiva, calcare

per l'opera teatrale, le orme de' vecchi, e continuare la formula anzi che modificarla, o proclamarne una nuova ?

Evidentemente, è il metodo analista che s' introduce nel teatro, è lo sperimentalismo dell' ultimo periodo, è il risultato recentissimo ottenuto dall' atteggiamento del pensiero moderno e dall' indirizzo della critica verso il metodo positivo.

Al contatto della nuova fase e della sua evoluzione, il metodo si è fatalmente modificato. Non occorrono molte frasi per dimostrare che noi traversiamo un periodo intellettuale in cui signoreggia, sovrana ed arbitra, la Critica. La scienza, progredendo incessantemente per le mirabili ricerche de' suoi cultori, ha imposto allo spirito moderno un metodo di rigorismo speculativo al quale non è possibile sottrarsi, senza correre il rischio di sentirsi vecchi di un secolo in mezzo alla conquistatrice evoluzione, a cui soggiacciono le espansioni del pensiero umano : l'Arte e la Scienza. Le verità assodate da questa sono tanto trionfalmente conquistate e alimentano tanto intimamente tutto il nostro organismo intellettuale, che l'Arte non potrebbe battere una via differente da quella che la Scienza ha saputo tracciare.

Sulla qualità della coltura moderna è inutile illudersi; il suo sostrato non può che essere assolutamente scientifico.

Così un carattere artisticamente delineato deve imprescindibilmente obbedire, oltre che alle determinazioni psichiche, alle leggi antropologiche, alle influenze sociali, di cui è un prodotto: l'artista che lo vivifica co' mezzi speciali dell'arte sua può stabilire una inchiesta di controllo tra le applicazioni scientifiche e il documento umano; ma non può sottrarsi al rigor di questa applicazione e di questa esperienza.

Così, tutta la serie de' fenomeni non possono entrare nel raggio d'osservazione dell'artista che a condizione di essere valutati e compresi per quello che sono; nè l'ignoranza della loro essenza e del loro sviluppo è più tollerabile in un artista che viva e sappia di vivere nel tempo nostro.

Oramai, percorre gli animi un desiderio acuto di trovare, in fondo alle molte frasi che carezzano l'orecchio e tra le rime che acuiscono le seduzioni del ritmo, le idee che assorgono e i sentimenti che fremono. Scriver bene, dice un suggestionante scrittore moderno, significa pensar bene, e Vittor Hugo ammoniva che per saper scrivere bisognano tre cose: pensare, pensare e poi pensare: è con questa verità ch'egli alimentava la speranza d'una poesia civilizzatrice.

Un pensiero incolto è semplicemente un assurdo. E la cultura occorre che sia del tempo in cui è assimilata e abbia per elementi le nozioni di

tutte le conquiste, a cui lo spirito umano è pervenuto in quell'ora.

Non è che in omaggio a questo concetto che sorge oggi un'arte socialista, intollerante e pugnace, anelante alla realizzazione umana de'suoi vasti ideali, e questo fatto è una prova derivante da una necessità storica e dalla nuova applicazione dell'attività artistica, che dimostra come una cultura così intesa modifichi radicalmente il concetto della vita, in armonia delle succedute tendenze dello spirito, e insinua in noi il senso di gustarla in una maniera diversa da quella con cui i nostri predecessori, in possesso di una men raffinata cultura, sapevano e potevano gustarla. Se la scienza determina il suo grado, la letteratura svela quanto vasto e luminoso riflesso essa mandi sulle conscienze e su' caratteri ideali di una intera generazione.

Il maggior pregiudizio de' ciechi separatisti sta nel credere a una indipendenza assoluta de' due diversi indirizzi del pensiero, alla completa emancipazione dell' ispirazione artistica dall' austero travaglio delle conquiste scientifiche. Basterebbe soltanto pensare al novello cammino del romanzo zoliano dovuto in molta parte alle teorie sperimentalistiche di Claude Bernard, per dimostrare col più evidente risultato la forza sillogistica di questa verità. E così tutto l' incedere del Naturalismo in arte non è dovuto che alla prevalenza

del movimento scientifico, che indirizza le forze della volontà e dell' intelletto.

È vero che le conclusioni del celebre fisiologo sono per il più trionfante obiettivismo, quando egli dimostra che le verità del mondo esterno non si trovano formulate di primo getto nè nel sentimento, nè nella ragione e che, per trovare queste verità, bisogna discendere nella realtà obiettiva de' fatti, ove esse si trovano sotto forma di relazioni fenomeniche. Ma è vero anche che il solo accennare all'esistenza di verità appartenenti al mondo esterno, implica la dimostrazione che altre verità esistono nell'ordine psichico, a studiare le quali è indispensabile una investigazione penetrante e serena sulle ragioni di certi moti di anima e sulle fasi dello spirito.

Ora, io penso che questi moti e queste fasi non si determinano che per una influenza esteriore; le tendenze sole non alimentano i fenomeni della vita interiore; occorre che un impulso sia impartito da una novella causa, concentrata in un fatto positivo e che esso provochi la nuova fase psichica verso cui quell'anima tendeva.

Da ciò la inevitabile armonia tra il determinismo de' fatti e il dinamismo psichico, tra' fenomeni esterni e quelli della vita interiore, in uno scambio di quelle inesauribili correnti di forze, da cui tutti i fatti umani sono penetrati e animati.

L'affaticata indagine sulla realtà obiettiva come su quella subiettiva, è mossa dalla ineluttabilità positivista; nè l'apparente dissidio tra il metodo zoliano e quello bourgetiano — la restringo a' due rappresentanti contemporanei, quantunque sia vecchio il dissidio — può bastare a determinare una differenza sostanziale. La larga osservazione nell'uno e l'ostinata analisi nell'altro non sono guidate che da un impulso comune, poi che l'animazione de' fatti ha un riverbero sugli atteggiamenti dell'anima umana, a cui imprime una varietà di modificazioni continue e rinnovatrici. Se l'uno ottiene col suo studio la prima, l'altro si concentra su' secondi, e l'indagine della vita si completa mercè questo opposto metodo che integra l'universalità dell'osservazione, come la intese e la rese la genialità complessa di Balzac.

È così che l'analisi sulla forza della vita, nelle sue esplicazioni come ne'suoi impulsi intimi, domina e accentra le energie pensanti dell'ultimo quarto di secolo. Noi sentiamo il tormento dello insoluto comandamento socratico e vi torniamo incalzati dal nostro pessimismo, provando il voluttuoso spasimo di non poter afferrarne intera la soluzione. È uno spasimo che ci alimenta e ci fortifica, ci disillude e c'inspira, ci rattrista e ci esalta insieme. Noi siamo avidi di tale sconforto e vi ci immoliamo acremente, con un entusiasmo disperato.

Il sostrato dell'arte moderna è questo.

Per esso noi abbiamo dato un addio a tutte le audacie della fantasia, abbiamo segnato l' abdicazione di tutti i nostri esaltamenti immaginativi. Le facoltà inventive si son lentamente attenuate quasi inaridendosi poco a poco, come una linfa di cui più non si alimenti la pianta dell'arte. Chi oserebbe più costruire un poema con pazzi slanci e con pericolose ebrezze fantastiche? Chi si permetterebbe più le libere scorrerie storiche o mitologiche di una volta, compromettendole per giunta con la prosodia? Chi si crede tanto scomunicato, pe' tempi che corrono, da architettare un romanzo come quelli affastellati dallo sfrenato ingegno del vecchio Dumas, nel suo turbinoso disprezzo di ogni analisi paziente del cuore umano? Il solo fenomeno avvenuto nella discendenza di quest' ultimo basterebbe a rivelare le mutate adattazioni, quando si consideri quello che rappresenta il vivente Alessandro Dumas in confronto di quell'altro Alessandro Dumas di quarant'anni or sono e che era suo padre, e si noti quel che il raffinato autore dell'*Ami des femmes* e del *Demi-monde* è di fronte allo straripante autore de'*Moschettieri* e del *Montecristo*.

Sarebbe vano crearsi delle illusioni per la sola bizzarria sentimentale di far durare in noi le seduzioni delle prime letture che attrassero e sconvolsero le nostre innocenti meditazioni. Val meglio

confessare schiettamente che taluni risultati d'arte non ci impressionano più; perchè non si deve confondere l'ammirazione verso lo scrittore con il valore intrinseco dell'opera sua. Se noi ritrovassimo intatti taluni giovenili diletti o inalterati tal'altri primitivi entusiasmi artistici, proveremmo di esser rimasti immobili o che l'arte non avrebbe progredito di un passo; e questa stasi è tanto assurda per quanto dommatica è la legge dell'evoluzione, onde tutto si transforma e cammina, ad onta delle nostre preferenze. Se preferenze noi portiamo nella vita dalla nostra educazione intellettuale, è perchè esse costituirono le nostre sensazioni di un tempo, e non nostre esclusivamente, ma de' nostri educatori che, per necessità di successione, le transmisero a noi.

Tutto il formarsi del nostro spirito è ottenuto con questo processo di stratificazione, in fondo al quale troviamo sempre i filoni dell'altrui cultura; e ad essa noi, grado a grado, sovrapponiamo la nostra, che diviene più indipendente a misura che gli anni, l'esperienza, gli studî scelti ci emancipano dalle prime influenze. È solo per questo fenomeno psicofisico che il pensiero umano progredisce, perchè ogni nuova generazione muove dal punto ove la precedente si è fermata, e così la cultura acquisita in chi visse prima è divenuta quasi cultura innata in coloro che nacquero dopo. Se ogni generazione dovesse rifare le lotte delle

precedenti, la vita non avrebbe fasi, e alla spirale che simboleggia il lungo corteo dell' umanità, sostituiremmo la fissità del punto, centro inamovibile di un perenne inalterabile circolo.

Ora è innegabile che ogni forma d'arte, che ogni legge scientifica, che ogni ordinamento religioso risponde alle esigenze dell' ora in cui nacque e in cui raccolse proseliti e propugnatori. Ed è perciò che noi non abbiamo il diritto di condannare co' criterî dell' ultima critica i risultamenti assunti dal lavorìo intellettuale in un periodo anteriore al nostro. La critica ultima può solamente, studiando le ragioni e il carattere di quel tempo, indagare se la produzione artistica—fermiamoci a questa—rispose alle aspirazioni del tempo di cui fu la naturale emanazione. Così facendo, si arriva anche a determinare il grado di originalità d'un artista e la forza divinatrice del suo pensiero.

Non è mio compito dimostrare perchè il cammino dell'arte nuova sia tanto diverso da quello che lo ha prodotto; perchè ogni vero movimento intellettuale, sia anche il più pacifico, implichi una reazione, e come al lavorìo fantastico sia succeduto un lavorìo non più arido ma più preciso, non meno geniale ma più penetrante, sulla valutazione de' fenomeni della vita.

La dimostrazione è intuitiva, perchè ognuno sente che gli scrittori d'un tempo assai diverso

dal nostro non appassionano più, e che da tutta la immane piramide de'fogli scritti e stampati, non si salvano che pochissimi volumi, i quali appartennero a' grandi da vero: quelli che intravidero i mutamenti della conscienza nel *fatale andare* e parlarono il fatidico linguaggio de'precursori e degli apostoli.

Emigrano i sogni lattei, le pallide larve, le evocazioni di timide passioni, e tutte le evanescenti bizzarrie immaginose sprofondano nel gorgo pessimistico, scoverto da'torbidi anatomisti del tramonto.

Il metodo, anzi, va spietatamente innanzi, perchè, a misura che, passando pe' fenomeni esteriori, esso si avvicina a' fenomeni psichiei e, lasciando indovinare a traverso i vasti ondeggiamenti della folla e delle cose, gl'insensibili ondeggiamenti delle idee, il dubbio aumenta; ed è allora che l'analizzatore dubita della forza dell' analisi nel suo cervello, nel suo cuore, nella sua conscienza, e sottopone all'esame reciso le sue stesse sensazioni e i suoi stessi sentimenti. Egli si accorge che la riflessione è il più complicato de'fenomeni psichici e che il suo còmpito è ben più affannoso di quello che urgeva i suoi predecessori, i quali non supponevano esistesse un così intimo rapporto, un tanto impenetrabile nesso tra il proprio spirito e il fatto che aveva saputo impressionarlo.

È allora che egli sottomette a un implacabile processo di decomposizione il cuore umano e acu-

tizza il suo esame su ciascuno atteggiamento di essa. Egli è divenuto il chimico della passione, che applica freddamente i suoi reagenti a ogni palpito dell'anima, ne misura la forza, l'intensità, il valore, l'impulso stesso che lo ha prodotto.

Ora, se tutto ciò è liberamente conseguibile dalle altre forme letterarie — dal romanzo specialmente, in cui possono in una misura incontrollabile alternarsi la narrazione, l'osservazione intima, il dialogo e tutti i mezzi rappresentativi, onde si espone, si racconta, si riproduce — è molto difficile ottenere nell'opera teatrale. Armonizzar ciò col rispetto alle esigenze di un lavoro esclusivamente rappresentativo è un compito la cui difficoltà è dimostrata dalla esiguità degli esempî che si possono addurre.

E pure, se la difficoltà è molto faticosamente sormontabile, l'essenza stessa della forma drammatica ci rammenta che a non altra rappresentazione essa ci chiama se non a quella d'una lotta di conscienze, d'un urto di passioni, di un duello di sentimenti. Violente o tenui queste lotte, esse non possono che interessare quella parte di noi stessi che le altre facoltà lasciano spesso in balìa de'sentimenti; esse devon stabilire tale un tenace e misterioso rapporto tra' casi de'personaggi in cui si animano e quelli che un intero publico finisce col riprodurre in se stesso, da non per-

mettere si possa dubitare del supremo potere psicologico serbato all'arte del drammaturgo.

Il suo successo si fonda su questo fenomeno; perchè, se nel romanzatore l'influenza suggestiva può essere discontinua, senza che il carattere del lavoro sia turbato, al drammaturgo nessuna tregua descrittiva è permessa, nessuna obiettività narrativa è consentita, nessuna divagazione, anche se inspirata da una geniale ebrezza di arte, è perdonata. Il rigorismo rappresentativo per lui è implacabile; a questo patto soltanto Bossuet può recisamente scrivere la sua frase, e il drammaturgo veder moltiplicata la conscienza del suo personaggio in tutte le altre degli spettatori, mutamente partecipanti all'azione.

Quale altra influenza, che non fosse puramente psicologica, saprebbe ottenere un tale risultato?

Una soluzione bisogna pure che esista in fondo alla verità di queste osservazioni. Forse è solo un quesito di proporzione che s' impone, direi un problema di adattazione, dato che non è possibile sottrarsi al dovere che grava sulla responsabilità del drammaturgo moderno, come su quello di qualunque altro artista della parola. La parola è pensiero: e solo come a un araldo di pensiero è concesso tuttora un posto al letterato nella distribuzione del lavoro intellettuale, come oggi s'intende. Se l'arte tutta obbedisce a questo criterio assoluto, il lavoro teatrale, che è la rap-

presentazione più efficace del dramma della vita, non può sottrarsi all' imperio di esso. Un drammaturgo che credesse ancora alla sua arbitraria libertà inventiva senza controllo e senza l'obbligo di sottostare a' criterî onde son valutate la vita e l'arte, non avrebbe acquistato altro diritto che quello alla sua inutilità. Il riverbero delle nuove teorie sull'opera sua è fatale, e il teatro e il romanzo non possono adergere a vera dignità di opera d'arte, se non imprimendo, all'azione loro civilizzatrice, questa utilità e questa forza.

II.

L'ESAME

Psicologia, dunque: a teatro come altrove. Ma quale? L' abuso che si fa oggi di questo elegante vocabolo è grande, la confusione onde è circondata l' idea è pari alla vastità dell' abuso. Non v' ha critico più o meno improvvisato, osservatore più o meno estemporaneo che non si creda legittimamente abilitato all' impiego più arbitrario del vocabolo, a parte quello inopportuno dell'idea.

D' altronde, ciò è inevitabile, se l' equivoco, sempre che si tratti di applicazioni di una conquista filosofica, è costante. La cognizione esatta di una verità filosofica suppone quella del sistema al quale essa è incatenata e dal quale rampolla; dovrebbe colui che ricorre all'applicazione di essa entrare nello stesso ordine di concetti, nella medesima corrente d' idee onde è fatto l' ambiente scientifico del filosofo, nel quale ambiente questi ha raccolto la verità che proclama. Questo sforzo e questo lavorio, essendo

negati all' indolenza e alla leggerezza della maggioranza, è sempre frequente l'equivoco e facile l'abuso di un' idea appresa nell' impiego che gli altri ne fanno e non nella scaturigine vera da cui proviene.

Rammento allor che il più illustre de' critici letterarî del Mezzogiorno, e al quale niuno ha saputo ancora completamente succedere per l'ampiezza secura della immediata visione critica — Francesco de Sanctis — parlò dell'*Assommoir*, affermando coraggiosamente un giudizio che i timidi, pencolando, non osavano recisamente pronunziare, e non seppero accettar che molto tempo più tardi. Quando dovette spiegare quell' altra parola incriminata che era: *Naturalismo*, uscì in questa *boutade*, una delle ingenuità sagaci onde il semplice buon senso di lui si ribellava talvolta.

« Verismo, idealismo, realismo, spiritualismo, materialismo, e tutte queste parole che finiscono in *ismo*, mi sono sovranamente antipatiche. Mi sembrano aggettivi peggiorati nel sostantivo, una esagerazione, una caricatura nel loro sostantivo. Voglio il puro, non il purismo, la dottrina, non il dottrinarismo, spirito e non spiritismo, materia e non materialismo, vero non verismo ».

Forse per un inconscio omaggio al morto Maestro, nel largo uso che si fa della parola psicologia e che ricorda quello che si faceva dell'altra,

non si è pensato ancora di darle una terminazione in *ismo* e di farne una rima a quelle che tanto dispiacevano al critico nostro.

Ma è evidente che, nella furia e nella fretta che si ha nell'adoperarla, uno snaturamento subisce il concetto, eguale quasi a quello che alterava il concetto del Naturalismo letterario nell'interpretazione di coloro che ne seguivano l'applicazione nello sdegnoso suo pontefice.

Quando la parola Psicologia si pronunzia e si scrive, con l'ascosa pretesa di denunziare un'idea nuova, si dovrebbero rammentare molte figure di filosofi e di artisti, i quali non vissero assorbiti da un'altra idea.

Non pe' baci di Psiche — Venere solitaria e misteriosa — il filosofo sereno consacrò il suo entusiasmo nell' ebrezza dell' arte, estasiandosi con la rappresentazione animata di ciò che, con l'elocubrazione sua, determinò a traverso i moti della psiche. Il pacifico Benedetto Spinoza, nella tranquillità olandese della sua esistenza, a cui la sua filosofia non concedeva altra aspirazione oltre una gioja mansueta dello spirito illuminata dalla ragione, non avrebbe sospettato che i suoi assiomi psicologici avrebbero un giorno fecondate visioni artistiche, affaticate e meste. Nè il suo insospettato Maestro a cui si ribellava, Renato Descartes, pensò forse che gli artisti di un secolo lontano due volte dal suo, avrebbero

adottato per fondamento della loro osservazione lo stesso precetto positivista, sul quale s'imperniava tutto il suo sistema di filosofia. Che importa? Artisti che precedettero e che seguirono, forse ignorandolo, parve avessero saputo dissetarsi alle stesse sue fonti panteistiche; altri moderni non si svelano a un osservatore di oggi meno positivista in arte, di quanto Cartesio fosse stato, a' suoi tempi, in filosofia.

Voglio dire che chi parla oggi di psicologia, dovrebbe frugare in un passato molto remoto le verità da cui il metodo prende le mosse, e che, fermarsi agli ultimi rappresentanti non basta per avere e divulgare un concetto storicamente esatto della importanza di questa nuova forza che viene a complicare e a spingere il macchinario delle speculazioni moderne.

Vi sono verità incastrate tra' corollari spinoziani sulle passioni che meravigliano tuttora; da molti di essi un artista di genio, vivificando il risultato di quelle astrazioni, in una movimentata rappresentazione artistica, individuandone i caratteri in una conscienza e gl'impulsi in corrispondenti fatti umani, potrebbe far scaturire un romanzo, un'opera teatrale, un lavoro profondamente moderno, degno di questo nome.

Per quali determinazioni psichiche non potrebbe uno scrittore utilizzare proposizioni come queste?

Una passione non può essere impedita o distrutta che da un'altra passione contraria e più forte.

La passione, di cui s'immagina la causa come presente, è più forte di quella che s'immaginerebbe se questa causa fosse assente.

Il desiderio che nasce dalla conoscenza vera del bene e del male può essere distrutta o impedita da molti altri desiderî nascenti da passioni da cui la nostra anima è agitata in senso diverso?

O pure:

Quando una cosa ci procura abitualmente una impressione di tristezza, se noi immaginiamo che essa ha una rassomiglianza con un oggetto che ci procura abitualmente una impressione di gioja della stessa forza, noi sentiamo nello stesso tempo per quella cosa odio e amore. E poi: *Se l'anima è stata vinta una volta da due passioni, in seguito, appena sarà dominata da una di esse, sentirà subito il dominio dell'altra.*

Sarebbe tanto facile quanto inutile moltiplicare gli esempî, per provare il resistente grado di quella fecondazione intellettuale.

Da ciò deriva che le due psicologie differiscono solo nel fatto, che una appartiene al psicologo puro, l'altra al psicologo artista.

L'opera dell'uno si limita all'indagine sulla natura della passione, sulla sua forza, sulla po-

tenza dell'animo nel subirla; egli non esce dal compito che la osservazione impone alla sua attività: il psicologo sperimenta l'influenza della sensazione sullo spirito, il suo è un processo speciale del quale egli stesso inizia lo studio, ignorando il risultato dell'esperimento che è oggetto della osservazione a cui si dedica.

Il psicologo artista, invece, non porta la sua indagine sulla pura sensazione, sulla sua forza d'impressione, sul suo grado di penetrazione; conscio di quello che essa è e vale, cerca di ravvivarla co' mezzi artistici che possiede, di seguirne il movimento, di graduarne l'intensità; sì che essa giunga a riprodurla sull'animo del suo personaggio acciò riproduca sugli altri l'effetto progressivo di cui è capace e della quale a lui son già noti il moto e lo sviluppo. Il suo personaggio risponde necessariamente a un serie di condizioni speciali, determinate dal carattere, dall'ambiente, dall'eredità, dall'educazione, da tutte le circostanze di cui egli lo ha circondato, che han dovuto modificare e acutizzare la sensibilità di esso, e che sono i coefficienti di un serio studio di carattere.

Quando gli avvenimenti si sviluppano intorno a lui, quando il personaggio è messo a contatto con essi, una folla di sensazioni diverse si combinano e penetrano nel suo spirito con una graduale intensità, della quale lo scrittore studia

l'impressione. Ed ecco come tale considerazione potrebbe illustrare questo canone di psicologia pura, che cioè: la forza e l'accrescimento di una passione e il grado onde essa persevera in una esistenza, non si misurano che in rapporto della potenza di una causa esteriore con la nostra propria potenza.

Che importa all'artista che le azioni dell'anima non provengano che da idee adeguate, e che le passioni derivino da idee inadeguate, intendendo per idee adeguate quelle il cui effetto può essere distintamente spiegato da se stesso, e per idee inadeguate quelle che da loro stesse non possono essere concepite?

Questa proposizione e questa definizione appartengono alle conquiste astratte del filosofo; all'artista preme che l'anima pulsi nelle azioni e nelle passioni per poter sicuramente produrre ne' suoi personaggi le une e muovere le altre.

Il filosofo anatomizza il moto delle anime per proclamare l'amore una gioja, accompagnata dall'idea di una causa esteriore; all'artista basta che il suo Romeo aneli a questa gioja e che la causa esteriore sia Giulietta, bella, tenera, sensibile: cioè tale una causa da determinare nell'altro quella febbre e quella frenesia, che risvegliano in noi una simpatia pari a quella che l'amante subisce.

Tutti i capolavori d'arte sono ottenuti con questo processo e in tutti i tempi non vi è stato mai geniale ricostruttore delle forze della vita che non le abbia elevate con gli impulsi animisti, e non abbia cercato in queste le molle delle passioni. Un'anima in tanto è una forza, in quanto lascia osservare il suo movimento, e un artista non può che studiarla nel momento in cui quella forza si opera e produce sugli eventi umani la sua influenza, vivificandoli, e rendendoli materia d'arte.

L'applicazione di questo desiderio inassopito e continuo è stata men precisa, men sicura, forse più inconscia, prima di noi; ma non so se si abbia il diritto di proclamare nettamente questa opinione in conspetto di analisti della forza di Balzac, di Constant, di Stendhal, di Feydau, e dello stesso de Musset, che dette un saggio artistico importantissimo, pe' suoi tempi, nelle fascinatrici pagine autobiografiche che sono le *Confessioni di un figlio del secolo*. Tutta la grande letteratura è stata e sarà psicologica. Non parlo de' capolavori più antichi, nè degli abbozzi scultorî onde è ricca la *Comedia* dantesca, ove nelle superbe accentuazioni de' caratteri la divinazione psicologica assume una gagliardia plastica singolare.

Esaminando l'applicazione del metodo a teatro, non mi è permessa una scorreria tanto

retrospettiva; la polvere de' secoli non si può rimuoverla per uno studio tanto inevitabilmente contemporaneo, al quale io tendo.

Qui bisogna limitare il numero delle osservazioni, curando quelle che derivano dallo sguardo rapido e sicuro del palcoscenico, cui mira l'indole di questo lavoro.

I progressivi convincimenti che l'esperienza continua accumula e migliora, rivelando sottili legami e intimi nessi tra l'arte del teatro e quelle che interessano altre categorie di artisti, conducono ad affermazioni nette, apparentemente sfavorevoli all'adattamento completo della indagine psicologica al lavorìo del drammaturgo.

La domanda che sorge schietta è questa: È possibile, come il romanzo, anche un teatro d'idee?

Un'opera teatrale, infatti, deve considerarsi ne' principali fattori suoi, proporzionando i quali lo scrittore ottiene il suo miglior risultato: caratteri, ambiente, azione, dialogo.

Guardiamoli sommariamente, con l'ajuto di un esame diretto.

Per chi segua alquanto là piega che va assumendo il romanzo del tempo nostro, dopo Balzac, Constant, Tolstoi, Bourget, d'Annunzio, e gli altri, non è possibile negare che esso rappresenti l' opera moderna, nella quale l' intromissione di una psicologia sperimentale è attuata con fini più diretti e più indipendenti che altrove. Il pensiero corre ad essa quando si vuole provare la possibilità di un'opera d'arte fatta con criterî analisti.

Nel romanzo, come oggi si ottiene con un preconcetto di selezione squisita, l'osservazione è più spontanea e più feconda; in esse le inquietudini dell'anima sono comprese, fermate e scrutate, a misura che una circostanza nuova interviene nel corso degli eventi previsti o provocati, per dare agio a quelle fasi di assumere un atteggiamento determinato. Quando l'esame su una di essa è compiuto — e il valore del romanzatore psicologo sta appunto nell'esaurire in questo studio tutta la fase che si presenta — l'artista è obbligato a ricorrere a una nuova spinta esteriore, che serva da causa determinante un successivo stadio dell'anima. Fino a quando questa causa non è giustificata, lo stadio acuto ha come una tregua; sono oasi tranquille nella fitta selva delle investigazioni affaticate; la genesi psicologica è un pretesto continuo perchè la sosta si avveri e il romanzatore, fino a quando

non abbia efficacemente giustificata la necessità della nuova causa, nella logica de' fatti, libera momentaneamente il suo soggetto dalla tenace osservazione, per poi ghermirlo ancora, quando è costretto a riesaminare in esso l'effetto che il nuovo evento ha prodotto.

Nel dramma, il processo deve necessariamente esser diverso.

Ogni nuova spinta a un differente atteggiamento dello spirito non può rampollare che dalle condizioni stesse dell'azione, e il contatto di esse col personaggio dev'essere continuo, progressivo e immediato, sì che il publico non smarrisca nella sua visione il carattere di esso, prevedendo perfino l'importanza che l'influenza del nuovo fatto potrà esercitare sul personaggio, del quale ha dovuto rapidamente intuire la varia sensibilità psichica. Giacchè è impossibile avere lotta drammatica che non sia concentrata nelle conscienze de' personaggi, avere una lotta che non sia sensibilizzata ne' caratteri sulla scena; ma è indispensabile che la genesi psicologica sia breve e netta nel carattere teatrale.

L'evoluzione non può assumere una giustificazione graduale come nel romanzo; deve essere invece recisa e concentrata insieme, procedendo per vigorose e nitide determinazioni, che gli eventi del dramma devon suscitare e risolvere senza esuberanti e prolungate tensioni.

Non si deve oggi giurare assolutamente più nel vecchio canone estetico, quello che proclamava come soltanto l'eccezione possa essere incarnata in un alto tipo di arte.

L'eccezionalità non è più il carattere dell'arte nostra, che studia la vita e da questa trae le sue ispirazioni continue, come nella realtà attira, mercè lo studio e l'osservazione, l'artista.

Ma quando il tipo, anche più comune, è fermato nello studio che ne fa l'artista, esso finisce con l'assumere quel rilievo di apparente eccezionalità, che nella vita ci sfugge e che nell' arte si determina. Perciò, se un tipo de' più ordinarî deve trovare la sua incarnazione umana nel carattere teatrale, anzi è esso che s'insegue a preferenza, occorre che col suo studio speciale con una ferma e speciale individuazione, questo tipo assuma nella gagliardia delle linee onde l'artista lo contorna, vigòre di carattere. Ora è evidente che quando lo studio psicologico è acuto e penetrante come nel romanzo, una parte della individualità del personaggio si perde in quella dell'artista, che vi si sostituisce; giacchè la serie di indagini per cui il carattere artistico si sviluppa, è sempre un prodotto del temperamento dello scrittore, delle qualità intime di lui. Nel romanzo questa trasparente intromissione dello scrittore non solamente è tollerata, ma è talvolta invocata, poi che per essa l'impronta personale

dell'artista eleva l'opera d'arte, svelando il temperamento di lui. Anzi, nel modo come il suo apprezzamento sugli avvenimenti procede, nella forma che acquista, ci stimola il fascino di indovinare lo scrittore; ne' criterî onde quella indagine è guidata, noi lo ritroviamo in ogni predilezione in virtù della quale egli esalta una condizione di spirito de' suoi personaggi a preferenza di un'altra, ed esaurisce una fase a detrimento forse di un'altra, che pure avrebbe meritato di interessare l'anima del personaggio, ma che a lui è parsa trascurabile; mentre uno scrittore di diversa indole avrebbe lumeggiata forse più efficacemente di quanto egli non abbia fatto.

Di certo, un analista scrupoloso non lascia privi di esame quei movimenti di anima onde il personaggio è impossessato, sol perchè le sue tendenze lo conducono verso l'esame di una gradazione passionale diversa, anzi, più un tale esame è generale, più vivamente si espleta su ognuna di queste gradazioni, più il temperamento superiore si rivela dell' artista prezioso. Ma appunto le tendenze che prevalgono nello spirito di costui, fanno a lui sembrare più importanti quegli atteggiamenti psichici che meglio armonizzano con quelle tendenze, e quasi sottraggono alla osservazione di lui quelli il cui intimo valore sfugge a lui, inconsciamente.

Anche una semplice descrizione, che comune-

mente si crede dovesse essere tutta una riproduzione obiettiva, obbedisce a queste tendenze speciali del temperamento, poi che — per ricordare una giusta considerazione di Bourget, che si estende fino all'obiettivismo flaubertiano — il paesaggio stesso arriva a noi attraverso le condizioni di spirito dello scrittore che lo ridipinge co' suoi colori, con quelli, cioè, che egli ha visti nella scena, e che risente della sensazione che in lui ha prodotto e che non è quella che avremmo avuta noi, direttamente, vedendola. Se non che, mi pare che la maggiore o minore intensità di tinte che assumerebbe il paesaggio nella nostra sensazione diretta, risponderebbe non ad altro che al grado più o meno vigoroso d'impressionabilità nostra: risponderebbe cioè a quello stadio subiettivo nel quale noi ci troveremmo al momento in cui quel paesaggio si svelasse agli occhi nostri. È per questa ragione che una medesima scena trova in due diversi artisti una diversa potenza di riproduzione; è per questa ragione che niuna riproduzione artistica è mai assolutamente obiettiva; è per questa ragione che l'obiettività assoluta non è determinabile mai, poichè ogni determinazione non è che un modo di valutazione speciale del nostro spirito.

E quand'anche, talvolta, alcune circostanze esteriori dessero alla nostra valutazione i criterî positivi per un apprezzamento di fenomeni, l'im-

magine che influisce sulla nostra sensazione permarrebbe sì ostinata che noi non ci decideremmo ad immolarla, malgrado fossimo pienamente convinti della nozione positiva.

Un'immagine non illanguidisce nel nostro ricordo che per opera di un'altra immagine più recisa e vigorosa, di un raziocinio giammai.

Tutto il passato, che ha una parte sì grande nelle visioni poetiche, non diventa ricordo se non allo stato d'immagine: il fantasma artistico non ha mai un valore di ragionamento, nè come rimembranza nè come vaticinio; la potenza fascinatrice della Poesia e della Musica sta appunto nel risvegliare nel nostro spirito l'eterea soavità d'un' immagine fuggente nel passato o nell'avvenire di un'anima—rimembranza e sogno.

Ora, nel romanzo, tutto ciò è logico; nel dramma teatrale non è nemmeno concepibile. Il carattere del personaggio è quale il drammaturgo vuole che il publico veda ; ma la visione deve parere quanto meno personale è possibile, perchè deve armonizzarsi con la visione di un numero incalcolabile di ascoltatori, per raggiungere quella nota di universalità che lo fa parer vero. Quando noi, in conspetto di un carattere artisticamente reso, esclamiamo le sacramentali parole: *come è vero!*, non è perchè quel personaggio mostri la sua rassomiglianza con tale o tal'altra persona a noi nota ; ma perchè esso rassomiglia a un perso-

naggio indefinibile che si nasconde tacitamente in noi, che, nella identica situazione psichica del personaggio rappresentato, avremmo pensato e agito come l'artista fa in quel momento pensare ed agire il suo. Più la subiettività del drammaturgo è di accordo con la nostra, più il personaggio risponde alla universalità obiettiva e a quella valutazione della nostra conscienza che noi crediamo sia la verità assoluta.

L'appunto d'inverosimiglianza, che è il più comune e il più frequente onde il drammaturgo è perseguitato, deriva appunto da questa inconseguita universalità del tipo. Con qual diritto si può rimproverare a un artista la mancanza di verità in un carattere da lui plasmato? Chi è che ha il monopolio della verità e la conoscenza completa di tutti i casi umani, di tutte le conscienze, di tutti i drammi dell'anima, per poter categorizzare il lavoro del drammaturgo tra' più o meno rispondenti alla realtà? Esiste proprio una verità fuori di quella che noi rendiamo sensibile a noi stessi?

Noi possiamo soltanto domandare a lui che il suo studio non si esaurisca su di una eccezionalità e che il tipo resista al controllo di un documento umano, che ciascuno abbia avuto agio di notare nella vita da lui vissuta.

Perchè il carattere teatrale serbi questa universalità, il sacrificio che fa il drammaturgo della

sua personalità deve essere completo o quasi; ora più egli discende nello spirito del suo personaggio per sperimentarne le fasi, più lo vivifica con l'impronta di sè, più gli imprime involontariamente una parte del suo individuo. La sostituzione più o meno parziale diventa inevitabile per quanto più il carattere è studiato; e così l'intervento dell'esame psicologico non avviene che a detrimento della determinazione del carattere.

E un' altra osservazione qui sorge contro il diritto che potrebbe avere il drammaturgo a penetrare con assoluta implacabilità psicologica nell'anima del personaggio.

Quando la sua analisi fosse spinta alla crudeltà dell'anatomista, egli verrebbe a paralizzare nel suo *soggetto* ogni successiva evoluzione. È impossibile scovrire tutte le latebre di esso, senza interrompere l' azione delle sue facoltà motrici, senza recidere i fili della sua energia e le correnti del suo moto. L'analista immobilizza il personaggio e procede ne' suoi saggi con progressive riprove, mercè una serie di esperimenti di cui ciascuno è ottenuto con un diverso contatto; il metodo de' chimici non è differente; date talune qualità degli elementi che costituiscono un carattere, talune risultanze sono inevitabili. Una tale vivisezione e una tale progres-

sione di saggi sono inattuabili nel personaggio teatrale.

Questo deve, per necessità insita alla sua esistenza, progredire e immolare ogni altro impulso all'azione di cui è parte e che di esso è parte. Una conscienza immobile non è drammatica più, per quanto alte e filosofiche sieno le cause che lo arrestino nel suo sviluppo.

Questo è il dissidio capitale tra lo studio del romanzatore d'analisi e il drammaturgo, e gli altri tutti si potrebbero raggruppare in questo solo, che è il maggiore; perchè quando si è concentrata ne' soli fattori di cui è costituita l'opera teatrale la più aspra delle difficoltà, è ozioso anche discutere le altre.

Infatti, nel dramma vibra una passione, anzi un conflitto di passioni; ma quale è il mezzo per cui l'autore potrebbe dimostrarlo fuori de' personaggi che le posseggono?

Nel dramma entra l'ambiente: ma di quali mezzi l'autore deve servirsi per dipingerlo, se non mostrando i personaggi che lo costituiscono? Il dramma ha un linguaggio, ma quale che non sia quello che i personaggi adoperano?

Ecco come tutto il problema si condensa nel còmpito di plasmare un personaggio che sembri un uomo vivo e che risponda a questo complesso di elementi che devono funzionare non liberamente in esso, ma in proporzione del valore di

ciascuno di quegli elementi onde è fatta la sua esistenza artistica.

Dove sono qui le risorse del poeta lirico che interroga liberamente la conscienza propria e liberamente quella degli altri, che parla con le ombre e apostrofa l'avvenire e riproduce il passato e ravviva i secoli sepolti, e si aderge ne' sogni della fantasia? Dove son qui i magisteri del poeta epico che narra e ridipinge, facendo passar ne' quadri smaglianti le passioni onde fa vibrare i suoi eroi, nelle esaltazioni e nelle malinconie del proprio spirito e ch' egli scambia con quelle di essi? E dove l'assoluta e piena libertà del romanzatore pel quale tempo, spazio, ambiente, uomini, eventi trovano una riproduzione non di altra legge schiava, se non di quella che regola le facoltà pensanti dello scrittore?

Qui invece il dissidio s'impone.

Il metodo psicologico è tutto fondato sull' analisi; il dramma è tutto fondato sull'azione; il metodo psicologico suppone un continuo, sottile, ostinato commento di una fase del cuore umano; il dramma teatrale è la rapida rappresentazione d'un brano interessante e contrastato della vita; nell'uno si deve discutere e sezionare, nell'altro si deve riprodurre soltanto e condensare in una crisi la lotta d'una esistenza, impegnata in un avvenimento in evoluzione; il primo è tutto nella prenetrazione, il secondo non si rivela che

in una forma di sintesi, perchè l'effetto inevitabile dell'opera teatrale è un prodotto dell'impressione, non già dell'esame.

Ma, a favorire l'infiltramento del lavorìo psicologico nel teatro, il movimento dell'arte moderna ha, modificando il metodo, mutate le sorgenti d'ispirazione.

Ho accennato nel capitolo precedente a talune transformazioni fatali, aggiungo che il comediografo ha adottato anche egli il metodo di considerare la realtà secondo le nuove tendenze a valutar la vita; ha projettato in maniera differente da quella che prima avrebbe adottata, il raggio della sua csservazione.

Il solo intreccio, infatti, la sola favola, il solo inseguirsi degli avvenimenti oggi non bastano più. Anzitutto gli scrittori, assorbiti in un altro metodo di guardar la vita, non saprebbero inventarli.

Per accompagnare tutto lo svolgersi d'una conscienza a traverso la catena de'fatti umani, occorrerebbero oggi volumi incommensurabili, se si volessero adottare i metodi nuovi. Nella vita si cerca un periodo, nella conscienza un atteggiamento, entrambi connaturati nel loro scambio

costituiscono la situazione, della quale più che tracciare il corso, essi cercano il modo onde lo spirito de' personaggi l'apprese, ne subì l'influenza, ne accolse le complicazioni. Quando oggi si pensa a un carattere, non si pensa di delinearlo nella sua interezza; ma nel momento speciale in cui esso subisce il contatto di un avvenimento esteriore che sia drammaticamente interessante al suo svilupparsi. Il *caso*, intorno a cui si acutizzano tutti gli stimoli dell'osservazione e in cui convergono le facoltà dell'analisi e per cui si addestrano quelle della rappresentazione, non è che l'oggetto di questo processo di duplice reintegrazione.

Oggi il carattere si scovre in questo determinato conflitto di forze e lo studio dell'ambiente si proporziona alle necessità imposte da questo criterio, sì che non si coglie di esso che quanto utilmente fecondi e giustifichi il fenomeno psichico che si vuol vivificare, raddoppiando così il sentimento della realtà. C'è una patologia anche per le anime, e anche i psicologi giustificano la ricerca del *caso*.

L'*Adolphe* di Constant è un caso, così inteso e lumeggiato; e *Anna Karenine* è un intreccio di casi; e un caso rappresentano: *Una Sonata a Kreutzer, Fanny, Mensonges, L'innocente, Un cœur de femme, Fort comme la mort, Cruel enigme, Giovanni Episcopo* e tutti i più importanti e sen-

sazionali esemplari del romanzo moderno, per non accennare che a questa forma complessa di letteratura, in cui l' equilibrio tra il pensatore e l'artista è stato tanto squisitamente dimostrato.

Anche nell'opera teatrale, in cui l'azione deve essere assorbente, il dramma non è sorpreso e studiato che nel suo urto psicologico, non soltanto nelle fasi esteriori. A questo modo, tutto il repertorio esaurito può essere rifatto; perchè, non potendo più inventare, i novelli artisti possono notomizzare, sempre che la genialità sappia ricordare che, in questo minuto travaglio, l'artista non è scomparso.

Vinti dal realismo di quel travaglio e abbagliati da quella indispensabile genialità di rappresentazione, che non avreste ritrovato in voi stessi se vi foste accinti a studiare senza l'ajuto dell'artista una situazione, voi perdonate a costui tutto quello che egli non vi ha raccontato in cambio dell'emozione onde avete vibrato, in cambio della verità profonda onde egli ha saputo dominarvi.

Però l'errore di taluni fra essi è nella intolleranza del metodo, nella fiducia che essi nutrono, illimitata, in esso e in tutte le applicazioni facoltative a qualunque genere artistico.

È l' effetto de' fidenti primi entusiasmi, che condensano le prime inevitabili ribellioni.

Vi ha, infatti, chi crede che tutti gli assiomi del sistema siano impunemente trasportabili innanzi a' lumi della ribalta; chi ha sognato che tutto il paziente mosaico delle osservazioni preziose resista all' ammirazione de' mille differentissimi temperamenti raccolti per caso in una sala da teatro, e che quel faticoso lavorìo capace d'interessare il singolo lettore di una raccolta di aforismi pessimisti sia tutto degno dell'attenzione, spesso occasionale, di un publico formato in gran parte di gente che compra tanto di buon umore per quanto ne occorra alla consentita sua distrazione serale. Coloro che, per sottrarsi a una tale conclusione, negano la limitazione, si ingannano, perchè il publico è un coefficiente della rappresentazione, e l'abolizione mentale del publico a teatro è una fisima, egoistica quanto quella dell'infelice re di Baviera. Chi scrive pel teatro è trascinato, dall'essenza stessa del lavorìo nel quale penetra, a pensare a una platea; come chi scrive un libro è carezzato, durante tutta l'opera, dalla lusinga di rivolgersi a un lettore. Anzi, questa specie di lavori implica un mentale esperimento anticipato dell'effetto che l'opera è destinata a produrre: il concetto dell'ottica teatrale, come l'immaginazione scenica, è nella infallibilità di questo esperimento preventivo.

Niente di più pericoloso che credere all'accessibilità di tutti i problemi psichici, a teatro;

perchè i più complicati, quelli che devono soggiacere a una notomia tormentatrice, serpeggiante su d'una trama sottile di ricerche, di raffronti, di analogie, di raziocinî e di riprove, si ribellano alla forma dialogata, che è la sola possibile e attuabile in un lavoro scritto per la scena.

Nel romanzo si ha il diritto di trasportare il lettore a traverso questo pericoloso e ingegnoso labirinto, se in premio di tale raffinamento sottile di sensibilità è l'esaurimento di una intricata situazione dello spirito. Il letterato moderno, che cela insidiosamente un psicologo nel suo involucro, trova in questa piccola vittoria il più alto tripudio e il gaudio più insperato.

Nel teatro, invece, un letterato che tanto liberamente si credesse arbitro dell'arte sua, riuscirebbe a un risultato negativo, del quale nessun publico lo assolverebbe, nemmeno quello che gusta, acutamente, leggendoli, *Una sonata a Kreutzer* e *Il discepolo.*

A parte l'impossibilità di tutto ottenere da quelle finzioni animate, che sono i caratteri della scena, il letterato troverebbe il suo maggiore ostacolo nella forma.

Quanto il monologo di *Posdnicheff*, nel racconto di Tolstoi, sarebbe disastroso, pronunziato sul palcoscenico; quanto un monologo stupendo di Gabriele d'Annunzio e un dialogo cesellato tanto squisitamente come nel *Piacere* o nell'*Innocente*,

sarebbero inaccettabili, se detti da due personaggi sulla scena!

Perchè gli interlocutori del teatro devono sottostare a un criterio speciale, acciò il loro dialogo sembri possibile. Voi e i vostri amici vi domandate durante la vostra giornata tante cose indifferenti e ve ne rispondete tante altre inutili, che non potrebbero ripetere due personaggi, i quali non hanno altro pretesto a comparire sul palcoscenico se non quello di essere interessati all'azione e di esserle utili. Il loro incontro, che sembra fortuito, è invece sagacemente preparato, e lo scambio delle loro parole in tanto è ascoltabile, in quanto ha un'influenza più o meno decisiva sull'andamento dell'azione. Quindi ciò che è tassativamente vero nell'espletamento de' bisogni della vita quotidiana, può divenire nojosamente ozioso sulla scena. Ora, è chiaro, che tutte le frasi che i personaggi teatrali si dicono non possono avere che un valore di verità relativa, sottomessa al fatto che essi son chiamati a sviluppare, a commentare, a chiarire. Ogni parola ha la sua ragione, ogni esclamazione il suo perchè, ogni pausa il suo scopo, e da quell'intreccio di parole, voi traete un convincimento nuovo sulla fase in cui entra l'azione, e per esso siete messi a parte di un avvenimento che, fino a quell'istante, avevate forse ignorato, o vagamente conosciuto.

Il comediografo deve soggiacere alla legge che sommette l'osservazione a un criterio restrittivo. Ed ecco perchè colui che è abituato a un più largo orizzonte de' fatti rappresentabili e descrivibili, si trova maledettamente impacciato nell'attuar quella legge, di cui il publico è il primo a esigere l'osservanza. Perciò, in Daudet, anche quando egli sa impressionarci col terz'atto di *Lotta per la vita,* si sente l'artista abituato alle vedute più larghe, quasi straripanti da' limiti del palcoscenico. E non parlo di Zola, che, nella *Renata*, ha ottenuto un risultato addirittura ricalcitrante a quel tale naturalismo, che egli ha applicato al teatro solamente in un volume di aspra e intollerante critica obiettiva, quale è il suo *Naturalisme au théâtre.*

Si comprende facilmente come la determinazione del carattere si rifletta su quella del dialogo. In nessun' altra specie di lavori artistici, l'affinità tra' il contenuto e la forma del lavoro teatrale deve essere tanto serrata, rapida, breve; deve obbedire più direttamente a un'efficace espressione del pensiero: il pensiero stesso deve subire una concentrazione speciale e esser tutto compresso nella forma trovata. La forma perciò è di una capitale importanza nel lavoro scenico, e in essa è già per una metà riposto il segreto della fortuna; perchè l'ascoltatore, non avendo altro mezzo per valutare il pensiero che quello

immediato dell'udito, deve far uso inevitabilmente di una critica speciale che una speciale e anche talvolta fallace trasmissione risveglia; quindi per tanto giudica il pensiero, per quanto la forma e il mezzo adoperato glielo rivelano. La disamina attenta, il ritorno su ciò che non si è compreso alla prima, l'esposizione stessa della frase sotto gli occhi di un lettore, la quale par si dispieghi così in una maniera plastica sotto l'esame di lui, sono vantaggi negati al drammaturgo, che nella udizione altrui, unicamente, ha il mezzo naturale ed insito al giudizio che chiede: col suo dramma stampato e così publicato, egli rinunzia al carattere peculiare della sua missione artistica, che è quella della rappresentazione.

In questa preoccupazione per la forma, il drammaturgo deve badare anzitutto al carattere del suo dialogo. Un personaggio non è soltanto un carattere per il modo come egli pensa, ma per quello ond'egli parla; siccome è parlando che esso si determina e in esso si delinea l'azione, il valore caratteristico del dialogo è per il drammaturgo una delle maggiori responsabilità. Architettare un dialogo non significa far parlare due personaggi, significa rendere plastica una parte dell'azione: la lotta de' caratteri non ha un modo diverso per divenire sensibile; le situazioni non si esplicano che ne'dialoghi, e non altrimenti procede l'azione nell'anima de' per-

sonaggi, non altrimenti vive, non altrimenti il publico la intende, la segue, si appassiona a' tipi di cui essa s'impossessa e che in essa si completano.

C' è dunque una psicologia del dialogo, come c'è una psicologia delle crisi, quella che, al dire del Bourget, i drammaturghi adottano per istinto.

Forse anche per istinto; ma gli stessi drammaturghi la provocano e altro non cercano, tessendo la trama psicologica del loro dramma e facendone la salda base del loro lavoro. Di certo, la preoccupazione maggiore per uno scrittore di comedie e di drammi, è il disegno preciso de' suoi personaggi, il contorno morale di essi, acciò questi possano produrre quella determinata crisi drammatica alla quale hanno aspirato. Trovare la plastica più rilevante, più gagliarda con l'impiego de' mezzi più semplici e la forma più intensa, per modo che nella sobrietà sia il colore e nella densità la chiarezza, è un dono che appartiene all'istinto del comediografo. Se si ha il dono del teatro, la psicologia delle crisi è il tormento continuo del drammaturgo; forse quella del dialogo è più inconsciente, giacchè la costruzione scenica è quella che il drammaturgo vede prima ancora di aver completato l'argomento; anzi il senso di proporzione lo guida per quel completamento che obbedisce a un'intima e mi-

steriosa ragione di euritmia; non altrimenti un pittore sceglierebbe il posto da cui ritrarre l'immagine che lo ha colpito, nè gli si domanderebbe mai la ragione di quella preferenza topografica, se in essa è sottintesa una geniale attrazione di armonia e di sentimento.

Qualcuna delle cose dette farebbe supporre che la influenza assolutamente psicologica fosse poco conciliabile con l' indole del lavoro teatrale, se caratteri e dialoghi si mostrano così poco docili a sostenere l'intervento di un'acuta indagine, lunga, penetrante, notomista, come quella che fanno i psicologi.

Ciò, peraltro, non suppone una semi-dimostrazione della inferiorità della forma drammatica, sol perchè deve questa sottostare a limitazioni speciali. Quelle che apparentemente si credono limitazioni, non appaion tali che considerate alla stregua di altre forme di arte, per le quali il controllo della verità è meno diretto e men severo sul metodo e sullo svolgimento. Ma ciò che pochi pensano, ingannati dal dominio di talune leggi di tecnica che restringe e disciplina gl'impulsi degli artisti straripanti, non sente di certo il vero e legittimo giudice—il publico, il quale nella drammatica trova una più impressionante riproduzione delle lotte umane.

Anzi, avviene questo fenomeno nel teatro, più che nelle altre forme letterarie: il publico pre-

ferisce valutare e gustare la vita nella sensazione che riceve dall' opera teatrale, anzi che ne' casi che la vita gli fornisce, realmente, interessandolo ad essa. Questo fenomeno, mentre accompagna una tendenza fantastica, che si compiace di scambiare l'inganno con la realtà, acutizzando il sentimento della bellezza e preferendolo nell'arte, ove lo trova ridotto a uno stato di purificazione, segna un risultato vittorioso del drammaturgo, il quale può quasi perfezionare la visione della vita, facendola passare nella visione sua, a traverso una preziosa selezione estetica.

Ogni arte ha la tecnica adeguata al suo mezzo, ogni forma di arte ha la sua tecnica nel medesimo mezzo; quella della drammatica, tenuto conto dell'apparente facilità di impiego, è anche più speciale per l' indole eccezionale dell' opera e per la necessità del suo effetto immediato sulla valutazione sensoria del suo publico: per essa esiste un criterio di misura differente, una legge di proporzione singolare, una previsione del grado delle sensazioni e della penetrabilità dell' emozione, difficilissima. Questo metodo non s'impara, si comincia col possederlo; possedendolo si raffina; ignorandolo si continua e si finisce per ignorarlo sempre. O si è commediografo, o non si è mai — come dice gajamente Alessandro Dumas.

Di quale studio psicologico possa servirsi il drammaturgo, se non vuole sfidare l'insuccesso di colui che, dopo avere faticosamente conquistato il publico durante la rappresentazione, se lo lascia sfuggire nelle conclusioni delle sue comedie, perchè non è una crisi che egli ha riprodotto, ma soltanto un episodio normale della vita?

Il problema è qui. Nessuno sospetterà che lo studio psicologico non sia indispensabile come è indispensabile l'interesse nella situazione, l'evoluzione nel personaggio, la progressione negli avvenimenti che devono assolutamente svolgersi in conspetto del publico.

Innestare l'azione e l'esame, lo svolgimento e l'inchiesta, l'avvenimento e l'indagine. È così soltanto che può tradursi anche nell'esplicazione dell'arte a teatro l'irrefrenabile tendenza che la letteratura contemporanea ha per l'analisi d'ogni molecola del cuore umano.

Non basta dunque ideare un carattere vero, anche sorpreso con flagrante certezza nella vita vissuta, anche tratto dalla quotidiana osservazione. Bisogna che questo carattere si trovi interessato in una serie di avvenimenti che formano l'argomento della comedia. Il personaggio, al contatto di questa azione che deve da per sè stessa avere il potere di farvi partecipare intimamente lo spettatore, è costretto a subire talune transformazioni, secondo la sua indole, la sua

educazione, il suo stato, l'eredità, secondo tutto ciò di cui egli porta in sè i germi indistruttibili. Tutti questi coefficienti del suo essere determinano un indirizzo speciale e individuale, a cui quel personaggio non può sfuggire; e allora gli eventi dell'esistenza che esso traversa sulla scena devono riflettersi nella sua conscienza, sì da imporre al drammaturgo lo studio dell' unica soluzione psichica che i fatti devono trovare in quel personaggio così concepito e delineato.

Il lavorìo è tutto recondito, è tutto sottinteso. Egli può appena in qualche monologo, confessare la tenzone dell' animo suo, al conspetto di una mutata complicazione dell' intreccio; può nelle brevi rivelazioni consentite dall' incedente rapidità del dialogo, dire ciò che egli pensa della sua stessa sensazione.

Ma questo auto-commento non può essere che momentaneo, altrimenti la dissertazione prende il posto dell' azione, in un pericoloso ristagno dell' interesse.

Al certo, nulla sarebbe più facile per rivelare al publico lo stadio d' animo che in un personaggio è succeduto al precedente, che un'autoconfessione, di quelle onde abbondavano i vecchi lavori; un psicologo ostinato, foderato di drammaturgo, potrebbe forse proclamarsi meno restìo a questo espediente di quanto non faccia un comediografo vero, il quale avesse sviluppato il

senso della teatralità e secura l'esperienza della prova; giacchè il psicologo è troppo attratto dalla forma meditativa del monologo, è troppo attirato dal fascino di ridurre la interposizione di un altro personaggio tra il publico e sè stesso, per immolare alle esigenze teatrali questa predilezione sì radicata ne' pensatori. Il sistema del monologo a teatro comincia a divenire incompatibile con la verità, quasi il soliloquio non fosse pure un'abitudine dello spirito in preda alle eccitazioni, anzi che un saggio di assoluta inverosimiglianza.

Malgrado l'attenuante, oggi non si vuol transigere con questa lieve finzione per rappresentare un momento de' più comuni, quale è quello della riflessione; ma, siccome il prodotto di questa deve più trasparire che dichiararsi, e siccome la giustificazione del monologo è forse più recondita che immediata, la severa condanna contro l'abusato espediente non è del tutto ingiusta.

La concessione, d'altronde, renderebbe troppo facile al comediografo il suo lusso di psicologo, sopratutto perchè non è il commento del personaggio nella sua stessa situazione che c'interessa, è il commento nostro sulla situazione che esso ci svela, la quale cosa è ben differente, perchè sposta la sede del lavorio psicologico.

L'esperienza, dunque, e l'esame ci dimostrano come a teatro sia necessario un terzo elemento,

un elemento conciliativo, quello che qualcuno tenta oggi, errando forse ancora nella proporzione.

Tra l'azione, che tutto assorbirebbe nel suo moto, e la indagine che tutto paralizzerebbe nelle sue sottigliezze, occorre un temperamento che renda il connubio meno ibrido di quanto possa parere.

Il segreto della teatralità, in un'opera moderna, è tutto in questa formula; la qualità della prova, la rapidità indispensabile del procedimento, la compattezza dell'opera, la istantaneità dall'impressione, la necessità di commuovere o di esilarare giustificano eloquentemente la necessità del connubio.

Il nodo della questione sta nell'adottare una psicologia, la quale non discuta il sentimento del personaggio, ma che s'imponga con l'evidenza di ciò che sia stato di già tacitamente discusso.

Il romanzatore e il poeta si ribellerebbero a questa crudele necessità; il comediografo, che ne comprende il valore, bisogna che proporzioni ad essa la sua attività, e questa indirizzi in maniera che la realizzi. Egli deve ridurre la sua azione a preparare la sensazione del personaggio, a fissarne cioè le cause mercè le quali il fenomeno si ottenga e si sviluppi; le cause bisogna che abbiano un valore psichico relativo a quello che la sua influenza deve esercitare; il carattere

a sua volta, deve essere così netto nelle sue tendenze e nella sua peculiarità, da non lasciare nessun dubbio sull'azione che si andrà sviluppando, allor che il contatto della sua psiche con la causa esteriore sarà avvenuto e la crisi si sarà determinata. In questa preparazione abile e preveggente, il lavorìo psicologico del drammaturgo può e deve essere profondo e inesorabile, come quello degli altri indagatori di movimenti di anime; ma il risultato della sua ricerca non deve influire che indirettamente sull' animo del personaggio, agendo cioè sulla causa che lo muove, non sul moto stesso.

La differenza è sottile, ed è degna di nota, perchè mi pare che in essa sia il nocciolo, *the rub*, come dice Amleto.

Una psicologia diretta è nociva, e molta parte delle cose dette finora serve a questa dimostrazione; il suo svolgersi deve essere così recondito e misterioso da non farla accettare che come psicologia di riflesso, cioè psicologia di genesi e psicologia di risultato, che son le sole e le vere, le quali muovano ed evolvano il personaggio.

Una fissa come la passione comincia, l'altra espone gli effetti a cui il moto di essa l'ha condotta: gli stadî intermedî non possono avere che una espressione concisa e rapida. In questa concisione l'autore deve farli quasi indovinare, tanto trasparente deve rendere l'evoluzione, ma accom-

pagnare tutte le movenze della vita interiore non può. L'evoluzione diventa un sottinteso, lucido e preciso, affidato alla penetrazione dell'ascoltatore.

Non è quindi il personaggio che analizza se stesso, come ne' frequenti monologhi amletiani, come in molte confessioni d'interlocutori ingenui, come spesso il romanzo fa quando è tutto condensato in un solo monologo, e in cui il protagonista non è che l'autore. Quando si parla di analisi a teatro, non è a personaggi filosofi che si allude; anche questi hanno esaurita la loro missione, tante volte son serviti a intromettere furtivamente l'autore tra'personaggi del dramma, a farlo direttamente comunicare col publico, come un oratore dalla sua cattedra.

Quante volte non hanno essi parlato il penetrante e paradossatico linguaggio di Alessandro Dumas; quante altre non han personificato la tesi e hanno assunto una vera e propria missione di avvocati e di accusatori; e ancora oggi, nelle inimitabili esorbitanze ibseniane, quanti personaggi non si prestano gentilmente a rappresentare *il problema?*

Il còmpito sarebbe di molto spianato al comediografo, se egli potesse liberamente infiorare le labbra de'suoi protagonisti di tutte le raffinatezze critiche e di tutte le risultanze psicologiche che egli avesse scoverte.

Tra l'auto-commento, e il commento indiretto, il comediografo esaurirebbe molto comodamente il suo còmpito di psicologo economico. Non è così che s'intende, non è così che si vuole.

Il personaggio in teatro deve essere immune di apprezzamento personale: quello che egli sia devon gli altri vedere, non egli confessare: come tale sia divenuto, devon gli altri comprendere, non egli spiegare: è tutto un sottinteso che deve balenare alla comprensione dello spettatore, è un sostrato di psicologia nel quale il personaggio si commenta senza saperlo, e della cui forza egli dà un continuo esperimento nel moto della scena. Movendosi, parlando, agendo, esso non può che obbedire a quella forza occulta che l' autore ha tutta accumulata nell'interno di esso; come un sistema di orologeria nella piccola cassa d'oro, niente si muove su di questa che l'ingegnoso meccanico non abbia pensato e voluto, nessun altro moto voi potete attendervi di cui non sia già preparato l'impulso tra quegli ingranaggi, e tutto avviene nel momento che il meccanico ha previsto e con quella precisione ch'egli ha voluto.

Il drammaturgo nobilita il suo antico mestiere di burattinajo, e la psicologia muove oggi i suoi fili... Fili invisibili, diramantisi da uno spirito e da un pensiero che portano il risultato di uno studio ampio e di una osservazione fervida. Il publico attonito che guarda, sa che la voce de'per-

sonaggi non esce dal legno e dalla stoppa onde queì pugnaci eroi son costruiti; sa che in essa oscillano le corde di un' altra voce che tutte le altre modula e piega nell'accento della passione; ma sorvola su questo presupposto, per attribuire la voce flebile alla giovane sentimentale e quella grave al cupo tiranno della tragedia.

Della misteriosa psicologia che anima le passioni di ciascun personaggio non differente è l'effetto, nè differente dev'essere; è nel risultato a cui il publico deve credere. Quando questi sa da quali forze e da quali impieghi derivi, apre per suo conto una nuova indagine sulla giustificazione psichica del personaggio, contemporaneamente a quella che il drammaturgo rivela di avere aperta sopra di essi. Questo risultato dovuto a un impiego di forze tutto intuitivo, è regolato da un senso di secreta previsione della penetrabilità dello spettatore; giacchè, misurando il grado della percezione di lui, il drammaturgo inconsciamente prevede lo stadio intellettivo e sensivo corrispondente al grado dell'impressione prodotta. Ora questa previsione non è determinata dalla qualità del publico, ma dal graduale valore delle sensazioni precedentemente provocate dalla sagace preparazione del drammaturgo.

Al certo, più acuta è stata la preparazione, più sicuro è il risultato che il publico vede; meglio confortata da elucubrazioni profonde, da

esperimenti precisi, da investigazioni sottili è stata l' inchiesta, più impressionante è il prodotto che dalla crisi scenica il publico apprende. Chi oserebbe dimostrare che nella profonda inchiesta su' tanti turbamenti di un'anima non possa annidarsi Spinoza in persona?

Chi è che nega quindi al teatro l' onore di farsi servire dal più alto e dal più rigoroso de' psicologi? L' inconseguibile starebbe nel conciliare questo filosofo con l' artista che indispensabilmente deve completare l'opera di lui: compenetrare in una stessa ed alta collaborazione Shakspeare e Spinoza.... per esempio; ma che la genesi psicologica di ogni situazione possa essere fissata e studiata con criterî men che serî e profondi, è un errore degno di una critica superficiale e di un osservatore leggiero.

Se non che, la sensazione che il personaggio ha subìto, per opera della sapiente preparazione e che non si discute dal personaggio, il drammaturgo deve fornire di una tale intensità, imprimendole un vigore tanto incedente, da stimolare nello spettatore il desiderio di una indagine indiretta.

E così, mentre il personaggio, nel quale, mercè un complesso di emozioni psichiche, è penetrato il dramma, sviluppa le sue energie, non immolandosi ad alcuna vivisezione; il publico inizia per suo conto un' inchiesta sul cammino delle

passioni nel personaggio, e indaga, interessandosi, quello che già lo scrittore profondamente ha investigato.

Questo spontaneo spostamento, mercè il quale un' analisi cominciata acutamente nell'intelletto di un artista, passa e si completa nel publico pel solo effetto di una trasmissione sensazionale, è il vittorioso risultato nel quale un poeta drammatico possa sperare. Tutto il segreto della commozione teatrale si trova inviluppato in questa speranza, tutte le forme del contagio nella folla si rannodano alla gradazione di questa nuova psicologia. Quando l'autore ha saputo ottenere che il suo studio si continui da ciascuno di quei ragionatori inconsci onde è fatto il publico, la suggestione del suo talento ha avuto una consacrazione trionfale.

Ma perchè lo spettatore possa impossessarsi, a traverso l'azione, di tutte le movenze dello spirito de' personaggi; perchè possa commentare il sottinteso travaglio psichico del drammaturgo, bisogna che lo studio della genesi passionale sia profondamente, acutamente esaurito. Un solo dubbio che traversi la corrente di partecipazione dello spettatore, una sola saldatura spezzata nella catena delle giustificazioni psichiche, e il tacito commento s'oscura e il fluido trasmissore si spezza, i fili si recidono come se bruscamente un interruttore li avesse infranti.

Quando l' equilibrio è costante anche nell' aumento delle forze che l'ottengono, il vero psicologo è indubbiamente il drammaturgo, perchè è lui che ha preveduto e preinteso quello che gli spettatori vedono e intendono; ma, viceversa, il psicologo che controlla e sperimenta è il publico, il quale guarda e ascolta e giudica personaggi che lo scrittore ha fatto tali; eppure li studia, li osserva, li scopre, come prima di lui lo scrittore ha studiato, ha osservato, ha scoverto.

Dunque, il movimento graduale e transformatore di un carattere può solo essere espresso come risultato, non già con una paziente, lunga, minuta esposizione.

È l'ascoltatore che si assume il lavorio d'intuire la causa di quella evoluzione psichica, perchè la giustifica col temperamento del personaggio e con tutte le cause che lo scrittore ha scelto per plasmare a quel modo e non altrimenti, il suo eroe teatrale.

Ma le cause possono essere intuite a patto che l'artista le abbia sapientemente scelte e genialmente intromesse trà gli elementi dell'azione.

A questo studio faticoso, continuo, costante, è sottoposta la stessa azione che tanto giustamente si cerca a teatro. Perchè un'azione non si esplica indipendentemente da' personaggi che vi partecipano. Un fatto umano qualsiasi non assume uno svolgimento diverso da quello che

gli individui interessati ad esso, inconsciamente gli imprimono. E così l' azione, o più comunemente l'argomento, o più comunemente la favola, non è che il prodotto di un'influenza che i personaggi esercitano sull' apprezzamento de' fatti onde il dramma s'imposta e si spiega. Perciò l'evoluzione del fatto deriva dal personaggio, come quella del personaggio proviene dal fatto. La forza di una passione — dice un psicologo sommo — è determinata dal rapporto che esiste tra la potenza della sua causa esteriore e la potenza dell'anima in cui si muove la passione. La potenza dell'anima, aggiunge, si determina unicamente dal grado di conoscenza che essa possiede.

Si può anche non essere un filosofo per sapere che il personaggio è un'anima e che un'anima vive nella forza delle sue passioni.

Il publico, senza dover distinguere come quest'opera di riflessione e di rifrazione si compia, deve soltanto appassionarsi a' personaggi, interessarsi all'azione, commoversi, ridere, convincersi, meravigliarsi, divenire in una parola l'*attore muto* che partecipa all'azione, con l' intelligenza e col cuore.

Da tutto ciò emerge, con sufficiente chiarezza, che la necessità del *divenire* di un personaggio non si rannoda che a questo processo e non completa che questo fenomeno di arte. Il carattere, perchè abbia la forza di reintegrare in

tal modo l'azione drammatica, è necessario che porti in sè il germe del dramma che per suo mezzo si deve sviluppare.

In questo germe è la genesi psicologica, la cui importanza dev' essere proporzionata allo sviluppo del dramma e alla evoluzione di essa. Se il personaggio non ha in sè la virtuale potenza di *divenire*, nè esso è suscettibile di progresso, nè l'azione di modificazione; quindi, nè uno studio completo, nè un interesse incessante sarebbero possibili. Un carattere che sia già tutto sviluppato al momento in cui entra nel dramma, rende inalterabile la progressione del dramma, il quale, come oggi deve intendersi, subisce l'influenza de' fatti solo per quanto i personaggi che ad esso sono interessati la subiscono. Il carattere deve svolgere in conspetto del publico il suo cammino evolutivo, a misura che l'azione cammina; e se il publico sospetta in questa lo sviluppo dinamico che quello in seguito compie, vuol dire che il carattere è stato segnato con grande sicurezza e con determinazioni recise: è così che i grandi drammaturghi san fare, mentre gl'inesperti ed i timidi oscillano nello scegliere le pennellate poderose e nel profilare i contorni efficaci... Ma quando parlo di drammaturghi, io ne sogno uno completo per intendimenti di arte seria e per sagacia di tecnica.

Rammento sempre come Antonio Tari avesse, con fulgida chiarezza di critica, sentito che il *divenire* è legge psichica del tipo da vero resistente nell'opera rappresentativa.

Vittorio Alfieri non la comprese mai; eppure il fiero poeta fu per tanto tempo additato come modello alla generazione de'drammaturghi e la sua rigidità classica fu tanto ostinatamente imitata, fino a quando non sorrise a' tragedi italiani più la battaglia per un ideale politico, che quella per un puro e sereno fantasma di arte.

Anche dopo l'altero Giambattista Niccolini, infiammato di generoso ardore patriottico, molti intesero la tragedia a quel modo. Era il bisogno de' tempi al quale cedevano pensatori ed artisti.

La preoccupazione di quel tenace ingegno di far servire l'arte al suo concetto politico, lo distrasse dal puro studio artistico, inteso a che un personaggio resti vivo ed umano a traverso le incessanti vicissitudini del tempo. Perciò i suoi personaggi uscivano dalle quinte già completi e arrivavano all'eccidio finale con la stessa intensità di odí e di livori che avevano svelato al loro primo mostrarsi. Cinque atti severi e tre ore di duri endecasillabi non avevano avuto il potere di modificarli. Quello era il tempo in cui l'erudito Ranieri di Calsabigi poteva impunemente considerare Alfieri superiore a Shakspeare, deplorando che costui non curasse *di seguire nè le*

poetiche, nè i modelli de' Greci, e che non si studiasse *di abbellire la natura, mostrandola tal qual' era al tempo suo, razza feroce, selvaggia !* E Alfieri, rispondendo al nobile critico, poteva confessare di avere il Ranieri *sanamente giudicato* il teatro inglese, e poi di aver egli voluto dare al suo *Filippo quel feroce e cupo carattere del Tiberio di Tacito,* quasi si potesse studiare un carattere storico per analogia e non per quello che realmente esso fosse, per virtù di ricerche e per processo artistico speciale! Evidentemente, i criterî nostri son tanto lontani da quelli, che è inutile abbandonarsi alla malinconia di criticarli con un rigore che potrebbe apparire poco rispettoso.

Per tornare al Tari, io ricordo sempre il suo lavoro di ricostruzione, allor che esaminava innanzi a' suoi mille discepoli, prodigiosamente aumentantisi per ogni conferenza di lui, la più completa delle tragedie alfieriane — *Saul.* Notava come questa figura di sventurato e iroso re escisse già psicologicamente compiuta dalla sua tenda, scandendo i tanto noti versi:

> *Bell' alba è questa, in sanguinoso ammanto*
> *Oggi non sorge il sol.*

Egli notava come il vecchio Saul portasse sulla scena intatto il fardello delle acrimonie, delle ire, delle ambascie, di cui aveva già percorsa la gamma, senza che il publico potesse più scovrire un solo angolo della coscienza di lui, per

opera del successivo movimento drammatico. Per amore di questa dimostrazione, Tari giungeva a ricostruire artisticamente il tipo e co' precedenti di Saul rifaceva progressivamente ogni atto, dimostrando come esso, cominciando dalla profezia di Samuele, avrebbe potuto raggiungere per gradi di evoluzione lo stadio di miseria morale con cui egli si presenta nell' atto secondo della tragedia; sì che quest'atto avrebbe dovuto essere il quarto, raggiungendo poi, per intensità psicologica, l'ultimo, nella catastrofe della pugna e nel suicidio disperato.

Far divenire un carattere nel complesso stesso del dramma, trovare in questo le cause, in quello l' impulso, fare che il processo interiore del personaggio si scovra a traverso gli atti suoi di partecipazione allo svolgimento dell'azione, sperimentare l'intensità del concorso mercè le energie del personaggio stesso, render la lotta proporzionata a queste energie, giustificar queste con l'efficacia de' mezzi artistici, sacrificare ogni altro impulso alla utilità della sensazione, dare nel risultato l' espressione esatta de' coefficienti che son serviti a ottenerlo, sottintendere nella loro risultante tale una forza espansiva da fornire con la sensazione il germe di un lavorìo psichico che penetri fino all'emozione: — ecco quello che il drammaturgo di genio non deve dimenticare per applicare il processo psicologico

nel teatro, in una maniera resistente e degna della missione di cui in oggi un artista serio si può credere investito.

Non è quindi a parlare di arte socialista o di arte moralista o di altre pieghe che può assumere la dimostrazione di un pensatore, il quale ricorra all' arte per la sua propaganda. L' arte deve essere oggi sperimentale, deve partire dall' osservazione diretta, cominci dal fatto o dalla conscienza che lo apprende, compendii in sè larghi o limitati elementi sociali, risolva o tenti intimi scrupoli e guardi a celati pervertimenti di conscienze in dissidio, poco monta; e se termina alle melanconiche conseguenze, alle pugnaci glorificazioni della lotta, alle cupe tragedie dell'anima umana, allo scovrimento de'funesti abissi scavati da laboriose tristizie, è perchè l'osservazione oggi è implacabile ed acuta, è perchè l'osservazione acuta è dolorosa, perchè il fondo di ogni indagine interna è pessimista, perchè il carattere di questa nostra impazienza è tormento, e nel supremo sgomento è una implacabile rivelazione amara e mesta.

Tutto ciò che serve a una dimostrazione de' bisogni dell' ora, per quanto grandiosa essa diventi, è arte di opportunità; per quanto santa sia la lotta e solenne l' ideale, essa interessa le poche generazioni che pugnano per quelle; ma poi, raggiunto il fantasma, quell' arte tramonta.

Lo studio dell'anima universale, invece, è eterno, poi che fino a quando vivrà una schiera di uomini, vibreranno in essi le passioni, e tormenterà il loro intelletto il desiderio di conoscerle, per indirizzarle al conseguimento delle gioje supreme, più imperioso sarà il dominio delle passioni, più implacabile sarà lo stimolo di indagare queste forze occulte, alle quali l'esser nostro soggiace, e anche allor che le lente e fatali transformazioni de' secoli avran tutto modificato, resterà sempre in fondo a queste instintive indagini qualche cosa che le ravviva, qualche cosa che da' meati dell' anima le senta e le ritrovi ne' germi, che a traverso sopravvenute civiltà, hanno preparato il suo progresso.

Anche gagliardi sognatori, avidi della purificante verità saran forse travolti da questo fatale turbine, in cui le più audaci figure si obliano e le più luminose scolorano; se nel loro sogno non fluttua una verità dell' anima che sia sentita come immortale.

Onde Shakspeare si salverà per secoli ancora, perchè l' imperativa superiorità del suo genio ha scoverto nell' anima umana il suo carattere d' eternità.

Ecco un'affermazione che mi piace d'illustrare, perchè parlando di Shakspeare, in un libro di psicologia teatrale, addito legittimamente un modello, insuperato tuttora.

III.

L' ESEMPIO

Un esempio modestamente additato: nulla di più.

Una nuova esegesi dell'opera di Shakspeare non potrebbe ora tentarsi che a patto di raccogliere e di coordinare quanto fino a oggi è stato efficacemente pensato e validamente scritto sul Genio incommensurabile, verso il quale — polo mirifico e radioso — han fatto convergere le correnti della discovritrice osservazione i più alti ingegni del secolo, e in cui il fascino di leggere e di scrutare è irresistibile e tenace. Shakspeare è divenuto quasi il pretesto per studiare il cammino di un'idea, seguire la genesi di una ispirazione, assicurare l'infallibilità di una riprova: tutti han mirato a lui per ripensare in esso il proprio pensiero e risentire, confortato dal risultato ottenuto da lui, quello che essi avevan, nel tumulto d'una lunga fecondazione intellettuale, sentito.

Quanto l'implacabile acredine di Voltaire contro Shakspeare è stata demolita dal peana che da un secolo si eleva intorno al gran nome di lui! Il furbo e ironico condensatore del vecchio spirito francese aveva un occulto interesse ad allontanare dalla sua Zaira la schiacciante presenza di Otello e dalla sua Semiramide quella di Amleto!

Da Schlegel a Villemain, da Goethe a Chateaubriand, da Guizot a Vittor Hugo, da Littré a Quincey e a Montégut, fino a quell'insospettato estimatore shaksperiano che è Tourgueniew, tutti han voluto di poi consacrare inconsciamente la sconfitta di quel temuto motteggiatore e ravvivare la loro di un riflesso di quella luce, che dalla grande figura shaksperiana s'irraggia. Hugo, specialmente, non poteva trovare un più sontuoso pretesto per far vibrare di entusiasmo la sua prosa fiammeggiante: Vittor Hugo era ebbro di Shakspeare come Spinoza di Dio. L'antitesi lo attirava ed il Poeta inglese è divenuto per lui uno de' più felici argomenti di lirica: *Être enthousiaste: il m' a paru que dans notre siècle cet exemple de bêtise était bon à donner.*

Ma gli entusiasti si avanzano a legioni, ognuna penetrante in quelle cavità tenebrose o arrampicantesi su per le aspre balze onde si accentuano i rilievi di quella superba roccia, da' profili granitici che sfidano il tempo. Paurose ombre, tagliate bruscamente in magnifiche cascate di luce, antitesi

violente fatte di asperità quasi selvagge, di tenere trasparenze e di scintillii corruscanti; tutti vi han guardato e vi ci son ritrovati, ritrovando un frammento del proprio pensiero nella traccia del vasto cammino del gran pensiero umano.

Nulla di tutto ciò in questa timida evocazione, intesa unicamente ad illustrare il convincimento che un metodo di psicologia teatrale possa tutto studiarsi in quello che il Poeta di Strattford ha seguito nella parte più indistrutta dell' opera sua. I drammaturghi moderni non dovrebbero che contemplare su quella antica vetta, per convincersi che, applicando al dramma, in una misura logica e proporzionata alla visione moderna e alla critica contemporanea, il criterio shaksperiano, il quesito si avvicinerebbe in gran parte alla sua soluzione immediata.

Non è indispensabile una profonda nozione dell'opera shaksperiana per accorgersi come, malgrado un ricorso di tre secoli, gli ideali di Shakspeare resistano ampî e radiosi, come di tante visioni artistiche si risenta il sogno, come perdurino le immagini, e come di tanti problemi, a preferenza quelli sulla deviazione dell' equilibrio cerebrale, si giustifichi scientificamente la ragione.

Basterebbe per tutti il fenomeno della follia. Quando Shakspeare trova che la follia di Amleto ha del metodo e quella di Lear è una mescolanza di senno e di stranezza — la ragione

nella follia—egli previene, nella geniale incoscienza, tutte le teorie svilluppate di poi dalla meravigliosa psichiatria. È lui che manda in mezzo a noi, come un fenomeno da studiare, comprendere e risolvere, il quesito dell'assorbimento della follia e l' altro della pazzia ragionante. È cosi che tutti i quesiti fisiologici e psichici possono, come quelli sociali che li determinano, entrare nelle ricerche del drammaturgo; perchè il còmpito di costui è di rifare un uomo vivo e parlante e di lui sentire tutti i problemi che tormentano o allietano il corso di un'esistenza vera al contatto diuturno di altre esistenze. Oggi, per esempio, si teme che un dramma psicologico possa resistere; anche qui, io mi permetto, ultimo coscritto della critica, di esaminare come possa temperarsi la prevalenza dell' elemento azione sull'elemento indagine; e noi dimentichiamo che la pallida figura di Hamlet pensoso può additarci dalla tomba di Elsinore l' approssimativa soluzione onde noi ci dibattiamo.....

Ormai tutti conosciamo da anni l' errabondo psicologo che va sillogizzando nelle sue tetre apparizioni.

Non sento io il bisogno di dire quanto sia, più che completa, esuberante la incarnazione ch'esso ha fatto del problema; quanto egli abbia anticipato lo studio moderno, come abbia fatta sua la melanconica incertezza del pensiero nostro, l'affaticato martirio delle nostre conscienze. In quella trama di esistenze in cui si addentra il suo spirito; in quella ostinatezza di analisi, onde tutta si alimenta la sua animazione e in cui si accascia la sua attività fisica; in quel tagliente umorismo che avvicina nel paradosso le verità più opposte; in quella martellante infelicità di cui pare che egli stesso si compiaccia, noi abbiamo da tempo viste compendiate tutte le battaglie del pessimismo, gli acuti raffinamenti della intelligenza, le misteriose tempeste dell'anima.

E varrebbero anzitutto a provare la modernità di quel tipo singolare e universale, l'interesse e la pietà che tuttora ci desta, il curioso stimolo d' indagine che in noi risveglia, il desiderio di scovrire e svelare in esso un angolo recondito tra le sue latebre psichiche, rinvigorito dal convincimento che esso sia un tipo non completamente esaurito dalla critica, non tutto sezionato dall'analisi, non tutto scoverto dall'anatomia di un secolo. Non ci stimolerebbero così Prometeo e Achille ed Enea e tutte le altre figure artistiche che, meravigliosamente segnate, si espletarono nel periodo in cui furon concepite,

e nel ciclo al quale appartennero e del quale ebbero l'anima e il pensiero. L'uomo di Dante, come quello di Shakspeare, è ancora il contemporaneo nostro, complesso meraviglioso di spirito e di tendenze, tale da resistere al paziente esame sia estetico, sia psichico, sia patologico, a traverso del quale vogliamo contemplarlo.

Varrebbe a provare quella modernità il fatto che il più esigente de' nostri analisti contemporanei non ha saputo altrimenti incarnare questa febbre sillogistica, questa sofferenza di dubbio in un personaggio nostro, se non riproducendo in mezzo alla sbalugginante società parigina, lo stesso tipo, alimentato dallo stesso fenomeno e sorretto da' medesimi avvenimenti. *André Cornelis* di Paul Bourget non è che Amleto di Shakspeare, non di lui meno tragico, non di lui più moderno. E mentre Shakspeare, per trasportare l'antico Oreste in un ambiente immutabile di umanità, ha creato un tipo di arte tanto differente da quello plasmato da Eschilo e tanto ad esso superiore; Bourget non ha potuto, adattando Amleto al nuovo ambiente, creare un personaggio che abbia un'anima diversa.

Anzi, io non so perchè il profondo studio, trasportato nel monologo del romanzatore di idee, Bourget non abbia sinceramente e acutamente chiamato: *Hamlet.*

Quanta distanza dall'Oreste eschiliano a questo orfano penetrato di dubbio, affranto di sconforto, saturo di amarezze, circondato di solitudine, senza eumenidi e senza materialità plastica, funebre e cogitabondo, spietato e sognatore, che manda a noi la sua voce affannosa e stridente dalla riva lontana di un fiume, secondo la poetica immagine vittorughiana! Egli ci dice che è passato tutto un evo su quell'antico matricida, tutta una lenta e granitica stratificazione di conscienze, tutta una diversa materiazione di spirito, sì che a stento un filone occulto ci riconduce a quel vecchio germe di vendetta, epicamente concepito e euritmicamente sviluppato.

Noi non abbiamo avuto il coraggio di affrontare ancora in teatro un carattere tanto monotono e tanto monocromo. Forse una celata affinità di emozione potrebbe farci ritrovare l'imperio di una simigliante monomania su di un altro sconforto. La musa di De Musset è tanto più accessibile alle tentazioni della vita, e quanto quella di Heine scettica nel suo sarcasmo, è più ribelle all'ossessione! Ricorrere forse alla cupa concentrazione di Leopardi, o a quella di Chopin migrante nella misteriosità lugubre delle sue notti armoniose?.. Forse!

L'affinità è lontana e segreta, perchè questi melanconici poeti delle notti non amano che l'amore. La notte di Amleto è più tetra: è quella

delle ombre. In lui l'amore è in iscorcio, serve psicologicamente a completarlo, ma non è la passione che lo penetra e lo ravviva. Il dramma è altrove: Ofelia è una fase di quella conscienza e che il Poeta ha fatto donna, ha individuata in una creatura fragile e bionda, sentimentale e docile e ha contagiata del male in cui Amleto si transfigura.... *Pâle et melanconique vision qui dans sa misericorde, ouvre enfin à toutes ces victimes la paix du tombeau* — è la tenera frase di Littré.

Il psicologo puro avrebbe notato come le forze di quella parte dell' anima da lui scoverta dovessero eliminarsi nell'assorbimento di altre più intense forze di quell'anima stessa: l'artista ha umanizzato l'assioma, ne ha fatto un dolce fiore che avvizzisce sulla stessa pianta che l'ha prodotto; l' ha chiamata Ofelia, come Leopardi l'avrebbe chiamata Silvia, il nome umano che dette a l'Illusione.

La morte di Polonio è pretesto direi plastico della morte di Ofelia; il bel fiore umano si sarebbe chinato sullo stelo anche senza di esso, perchè è una fibra del cuore di Amleto e doveva spezzarsi come ogni altra fibra è recisa in lui dalla tempesta che egli incarna e che inconsciamente prolunga il suicidio lento, nel quale quell'anima si consuma, evaporandosi nella combustione del dubbio.

Infatti, quale è l'utilità reale di Polonio nell'azione positivamente considerata nel dramma? Serve allo spionaggio della corte, alla imprudenza ciarliera, alla intromissione pettegola?

Non bastano Guildenstern e Rosencrantz e Voltimando e gli altri cortigiani per questo particolare di ambiente? Che Polonio avvalori nell'anima della Regina il sospetto che causa della pazzia di Amleto sia l'amore di lui per Ofelia; che induca il Principe a motteggiare sulla sua scarsa intelligenza; che si nasconda dietro le cortine della camera della Regina e chiami al soccorso quando l'esaltazione di Amleto diventa furore, son circostanze che non giustificano pienamente la invenzione di un personaggio.

Polonio è un pretesto, e al drammaturgo premeva di farne un uomo, perchè tutto nell'intreccio e nella dimostrazione di un dramma deve assumere una forma sensibile per divenire chiaramente una giustificazione.

Così Shakspeare fa morire Polonio, non perchè il personaggio abbia cessato di essere utile all'azione, poi che il debole intervento di lui poteva prolungarsi fino al chiudersi del dramma senza una necessità precisa; ma perchè la morte di lui serva come causa proporzionata a determinare la follia di Ofelia. La quale follia non può non essere in germe nella fanciulla stranamente abbandonata dal Principe assorbito da

ben altra ossessione per poter più occuparsi di lei, e lasciare alla sua anima la forza di alimentare l' amore; se Shakspeare avesse voluto completare lo studio su Ofelia, avrebbe fatto indovinare più chiaramente l'esistenza di quel germe, ne avrebbe accompagnato lo sviluppo, squadernando una serie di fenomeni graduali, come fece per Lear, sì da convincere l'ascoltatore di trovarsi in conspetto di uno studio animato di disfacimento cerebrale, che l' arte fa interessante e pietoso. Ma egli guarda più in su, guarda Amleto soltanto e poco monta che gli altri restino in quei piani secondarî del quadro, ove sì efficaci diventano gli scorci e sì belli gli abbozzi che la fantasia si compiace di completare con la colorazione delle sue immagini pittoresche e sentimentali.

E così il poeta fa avvelenare la lama di Laerte nel duello con Amleto, non perchè una ragione derivante dal fatto stesso reclami quella nuova sorpresa; ma perchè questa determini la fine del dramma con la morte di Amleto, la quale non può derivare dalle cause da lui piantate e svolte in tutta l' evoluzione dell' opera.

Quel duello, infatti, non trova che una giustifica arbitraria nelle abitudini medioevali in cui all' eccellenza della forza e alla immunità fatalistica, si attribuiva talvolta la ragione del diritto: e ognuno potrebbe notare che, dopo le ter-

ribili conseguenze provocate dal contegno di Amleto su' casi della famiglia di Laerte e l'alterco disperato tra' due giovani nel cimitero, nella fossa in cui è discesa la salma di Ofelia, nè una conciliazione è possibile, nè uno scontro accademico è concepibile tra' due, secondo le leggi di una corretta cavalleria.

E poi, anche questo fatto non servirebbe a vincere l' inerzia sognevole del principe; Bourget assai preziosamente nota che in Amleto ogni fatto diviene un' occasione d' idee; nemmeno quest'ultimo fatto al quale il drammaturgo ricorre, provocherebbe la catastrofe attesa. Amleto non solo pensa, ma vede sè stesso pensare, e questo fenomeno rende permanente la cogitazione e lo stadio interiore che il personaggio contempla, contemplando il suo spirito in azione.

Perdurando così questo stadio, perchè mai Amleto dovrebbe morire in quel dato momento della tragedia e in quelle speciali circostanze? Non esistono nel dramma, cause determinanti che rendano indispensabile l'avvenimento estremo. Quello, invece che serve al carattere — ultima projezione del suo dubbio — è la frase misteriosa e terribile: *the rest is silence*, definitiva affermazione di quella conscienza incatenata al dubbio, conseguenza di tutto il lungo dibattito pessimistico, corollario di tutto il sistema che il tipo ha incarnato, negazione recisa e solenne che la vit-

tima del pensiero può enunciare agonizzando, sul varco dell' abisso pauroso che l' inghiotte. Ma che una spada o una bevanda attossicata lo uccidano, è una circostanza esteriore che, se serve a chiudere il dramma, non aspira a risolverlo.

Quelli abituati alla critica quotidiana de' lavori che si rappresentano, chiamerebbero la risorsa un espediente; qui, invece, basti notare che il dramma poteva non chiudersi a quel punto e che il Principe psicologo, spogliato del trono dalla vittoria di Fortebraccio, e divenuto causa indiretta di tante morti, poteva trascinare indefinitivamente il suo dubbio, senza aver nemmeno l'impulso del suicidio—del suicidio che un senso vago di religiosità allontana da'suoi fievoli tentativi.

Il suicidio non fosse in odio al Cielo!

Più implacabile forse è André Cornelis, di cui nessuna complicazione esteriore determina la morte e al quale nè la scoverta della verità raccapricciante, nè il sacrificio compiuto, nè la vendetta inflitta all' assassino di suo padre, danno la pace, la tranquillità dell'anima. In lui un nuovo tormento prende il posto della febbre che lo ha fino a quel momento posseduto; lo strazio subisce soltanto un mutamento di causa, ma permane tremendo e spasimante nell' anima che vi si arrende. La madre, malgrado il delitto al quale la vendetta ha spinto il figliuolo, resta innamorata della memoria del suo secondo marito... A

che vale l' averlo ucciso, se l'ombra di lui è rimasta viva nel cuore della madre e vi resterà per tutta la vita, a paralizzare la tenerezza del figliuolo?

A quoi bon avoir fait ce que j'ai fait, puisque je ne l'ai pas tué dans son cœur ?...

Ecco una conclusione più terribile ancora della negazione filosofica di Amleto, più umana, più fatale del *silenzio* della morte. Il silenzio è riposo. Il tormento è inesauribile, perchè resta nell'umanità e prolunga all'infinito il pianto dell'anima umana.....

Il resto è silenzio!

Dunque, tutto il sistema che dirama a traverso i sillogismi di Amleto i suoi fili, si espleta in una formula negativa che si libra sul lavorìo del pensiero e ancora vi persiste, malgrado le aumentate cognizioni e le più raffinate elucubrazioni a cui siamo educati. In ciò il concetto di Shakspeare non poteva essere nè più audace, nè più moderno e trionfa come conclusione netta e precisa sulle altre che il simbolismo artistico posteriore ha voluto contrapporle in una valutazione diversa del sistema e con un concetto differente delle tendenze dello spirito.

Anche Faust è un prodotto della scienza imperante in quella stessa Germania in cui Amleto ha studiato; anch'egli incarna una febbre dello

spirito che è l'insaziabilità, una febbre acuita dalla progredita cultura e dalla più vasta erudizione, nata dall'enciclopedia.

Ma, a parte il valore di arte, così luminosa nella tragedia shaksperiana, di quanto si allontana nella conclusione mistica il poemà di Goethe dal risultato pessimistico della tragedia di Shakspeare, ove nessun'aspirazione celeste richiama verso il Cielo colui che ha pur tanto temuto la collera divina e rispettato i suoi dinieghi!

In Faust l'idea divina ritorna dopo una lunga parentesi di ebrezze, durante le quali l'uomo l'ha completamente dimenticata; in Amleto essa traversa cento volte la conscienza di lui, e si allontana proprio nell'istante estremo, allor che la Verità par che gli si sveli nella suprema veggenza dell'anima che si spegne.

Si direbbe che, abbandonata da' sensi per cui il mondo arriva ad essa, l'anima abbia la fulgente visione della Verità, e mandi per ultimo commiato la rivelazione inoppugnabile.

Giammai, nel corso del dramma, Amleto è stato così esplicito, così reciso, così terribile. L'apparizione dello Spettro non era stata dunque che il prodotto d'una allucinazione, perchè se reale essa fosse stata e Amleto stesso l'avesse creduta tale, come mai avrebbe potuto, morendo, sentenziare categoricamente che l'anima è mortale? Egli dice di temere che l'apparizione sia

un gioco diabolico, perchè al demonio è dato di assumere nobili forme per ingannare, e l'inganno è possibile sulle *anime deboli e melanconiche....* Come pretendere una più trasparente confessione? Se il personaggio si fosse conosciuto obiettivamente, come potremmo pretendere di conoscerlo noi osservatori, il dramma molto probabilmente non sarebbe stato possibile. Amleto, come nessun personaggio teatrale, può lucidamente divenire il commento di se stesso: il drammaturgo lo plasma psicologicamente col suo metodo, concede alla sua mente de' barlumi, è da questi che noi facciamo muovere la nostra critica di spettatori e la fecondiamo, sperimentandola con gli atteggiamenti che seguono. Amleto teme che ciò che egli ha visto possa non essere la realtà, si conosce debole e sognatore: ecco un indizio, ecco il germe della ricerca, ecco il segreto del controllo.

Infatti, in questo punto potrebbe sopraggiungere il fisiologo e dirci come il fenomeno dell'allucinazione o dell'illusione patologica, (chè non è facile distinguere nettamente l'una dall'altra) possa esser frequente in un temperamento come quello di Amleto, e come i suoi gangli cerebrali e i suoi talami ottici si prestino a subire la transmissione dell' immagine del morto Re e a renderla quasi persistente. Se il fenomeno dell'allucinazione è, come affermarono il Ball e il Baillarger, un

fenomeno psico-sensoriale; se esso risponde alle efficienze di quell' organismo psichico così come Shakspeare ce lo presenta e riflette quella indistinta cognizione di se stesso che il personaggio esprime talvolta sotto forma di dubbio, non si può sospettare del valore artistico che ha l'apparizione dello Spettro nel primo atto del dramma e che si ripete durante il dialogo tra Amleto e la Regina Gertrude, allor che, dominato dal rimorso di essere stato spietato con lei, Amleto può riavere la percezione immaginaria della figura del Padre, perchè ad essa si associa una di quelle alterazioni ideative di cui parla lo Schüle quando spiega la teoria degli errori del senso dovuta a Giovanni Müller. La visione bluastra del Goethe, l' angelo custode di Tasso, l'apparizione di Byron per Walter Scott, il precipizio permamente di Pascal, e l' anima *vista* di van Helmont non valgono meno, per questi illustri allucinati, di quel che fosse lo Spettro pel cervello delirante (*) del povero Amleto.

Ciò che risulta, dunque, è che Shakspeare ne' suoi processi non crede possibile servirsi di una causa atta a muovere un sistema di energie ne' suoi personaggi che non sia resa sensibile da una rappresentazione completa. In ciò egli prevede

(*) La denominazione più precisa è, secondo lo Ziemssen, quella *di delirio de' sensi*, poichè come nota l'Hagen, non sono già i sensi che vengono illusi, sibbene siamo noi stessi per mezzo loro.

che l' arte non può allontanarsi dallo studio positivo del fatto — affermazione che i moderni enunciano desumendola, e che i grandi Maestri anticipavano praticandola. E quando all' arte mancherebbe il fatto, Shakspeare lo crea e ne fa un anello nella catena della sua azione drammatica.

Per esempio, come avrebbe potuto affermare artisticamente che Amleto è suscettibile di allucinazioni? Facendolo dire forse dallo stesso personaggio e facendolo annunziare dagli altri?

Per quanto efficace la confessione, come mai lo spettatore ne avrebbe misurato la forza e le conseguenze, se non sorprendendo il fenomeno nell'atto in cui si riproduceva e lo spirito del personaggio nella flagranza di subirlo? Ecco dunque creato un quadro intero per *rappresentare* ciò che altri avrebbe affermato soltanto, per convertire in azione ciò che altri avrebbe affidato alla sola concatenazione psicologica di far intuire, per tradurre in sensazione, cioè, quello che per un altro artista poteva rimanere allo stato di nozione.

Questo esempio si rannoda a tutto il metodo; perchè tradurre in sensazione significa saper produrre una nozione ugualmente sull' anima del personaggio come su quella degli ascoltatori, condensarla in uno, moltiplicarla negli altri, risolvere un vero quesito di psicologia teatrale.

Quando il publico vede Amleto prostrato innanzi all' ombra del morto Re, singhiozzando e lamentandosi come chi è vinto dalla commozione morbosa che lo assale, sulla silenziosa spianata del castello di Elsinore bianca di neve sotto l' alta dolcissima luna, non solo non può dubitare della intensità della delirante emozione di Amleto, ma la divide in parte con lui. È vero che l' allucinazione è di Amleto; ma, quando Shakspeare la plasticizza, fornisce la stessa sensazione anche allo spettatore, perchè entrambi, l' attore della scena e l' attore muto della sala, l' osservano in una quasi uguale misura d'impressione; e in entrambi quella scena prepara il grado di percezione che occorre all' autore che essi raggiungano per rendere feconde le sensazioni successive che ha prevedute. E quindi, se la causa determinante lo sviluppo dell' azione è appresa simultaneamente dal personaggio e dal publico nel suo momento rappresentativo, ciò che significa artisticamente reale, le conseguenze psichiche che ne rampollano son quasi parificate nell' animo dell' uno come in quello dell' altro; per modo che, come Amleto dubita della realtà dell' apparizione, il publico dubita della possibilità di quello straordinario fenomeno sulla scena; e così, quando Amleto rannoda a quel primo dubbio le precedenti illazioni di colui che si guarda nell' atto stesso in cui dubita, avviluppa nelle sue spire ideative anche

lo spettatore, il quale ne segue ansioso i tentennamenti, divenuto, per contagio e per suggestione, analista quasi quanto lui.

Ma, anche constatando un tale risultato singolare, sorge una difficoltà dirò teatrale; ed è questa: Avendo insieme, personaggio e publico, appreso il fatto da una identica rappresentazione, come può il publico distinguere per proprio conto e attribuirlo ad una allucinazione del personaggio, se anch' esso, come lui, l' ha visto in una determinazione di realtà. Lo spettatore non può dubitare della certezza, come Amleto dubita delle proprie facoltà ottiche e credersi come lui debole, malato, squilibrato. Amleto fa bene a temere dell' inganno diabolico, come egli lo chiama; ma lo spettatore farebbe male ad attribuire anche per sè stesso il fenomeno alle identiche cause.

L'allucinazione è nel personaggio, non già in ciascuno del publico. L'effetto psicologico deve dissentire in conformità di quello patologico, e in questo dissentimento è l'errore, perchè manca la relatività. Amleto inconsciamente sa di poterlo attribuire alla sua debolezza, e lo spettatore sa di doverlo attribuire solo a un avvenimento che si è svolto sotto i suoi occhi. Ora, è innegabile che questo punto non è lucidamente spiegato, che una confusa indeterminatezza resta nell'animo di chi vide insieme il fantasma e

l' uomo e li udì dialogare, e che l' indagine posteriore appartiene alla critica, la quale studia con maggior serenità, più valutando la sensazione che subendola.

Infatti, cercando, la riprova si trova ricordando come la seconda apparizione dello Spettro durante la scena tra Amleto e sua madre resti invisibile a quest' altima, che domanda sgomentata al figliuolo dove figga lo sguardo così esaltato e a chi rivolga le strane parole, di cui essa non si spiega il senso: se l'ombra è vista solo da lui, è innegabile che si tratta della transmissione morbosa di un' immagine indelebile per mezzo de' nervi ottici.

Però, questo esame è troppo sottile perchè un publico possa lucidamente notare a quale addentellato esso possa condurre. Amleto però, se attribuisce anche ad uno spirito malefico il miraggio che subisce, è perchè egli rappresenta una lotta tra le tradizioni della fede onde è saturo quel medio evo dal quale proviene e la filosofia di cui il suo spirito è imbevuto; anche prostrandosi allo spettro, egli fa una dichiarazione in cui il sentimento prepondera, ma in cui alita il dubbio. Nel suo spirito corrono gli strati di una superstizione che è specchio delle credenze del tempo di Shakspeare, arbitrariamente anticipate nel periodo a cui la favola di Amleto si riporta; allo stesso modo che il *rombo delle*

artiglierie salutava i brindisi del re vissuto nel 1200. Il dubbio del Principe danese sulla intromissione del diavolo nell'apparizione, il timore di offendere il Cielo, suicidandosi, son dovuti a queste correnti di religiosità che serpeggiano in lui: sotto questo aspetto Amleto comincia ove Faust ha finito, perchè la suprema pace dello spirito raggiunta da costui non ha fatto più felice l'umanità, travagliata sempre più dal pessimismo dell'altro.

Ma a me sembra che i ricorsi mistici di Amleto nascano più dal bisogno di giustificare il difetto di energia, che da quello di adagiarsi nella serenità di un pacifico convincimento religioso. Quando egli si addolora che il suicidio sia in odio al Cielo, è perchè si addolora sopratutto dell'inerzia sua che lo spinge verso questa credenza; quando dice che la violenza del suicida scolora al pallido raggio del pensiero del *di là* e che è la conscienza quella che lo trattiene, egli confessa d'inclinare verso questo convincimento sol perchè il convincimento opposto non è conseguibile dalla sua deficienza impulsiva. Comprende che il mezzo per raggiungere l'invocata pace dello spirito sarebbe una *nuda lama.* ma afferma che la conscienza ci trattiene, lui che di tutto dubita, e ciò perchè il suo dubbio è fluttuante in quel limbo psichico che è il *rêve,* e questo assopimento è alla base di ogni reli-

giosità, di ogni misticismo. In preda a questo misticismo, egli inconsciamente assorbendo il lungo attossicamento spirituale, non ha la forza di negare: dubita. Negherà in seguito Mephisto, che, agli antipodi del misticismo, diventa ditirambico e beffardo.

Il poeta non poteva rendere con più geniale acume le tante particolarità psichiche del suo protagonista, non ci è una idea che non abbia il suo commento durante lo stesso dramma; non v'è lato della conscienza di lui ove non sia projettata tanta luce, quanta ne occorra per renderlo visibile e comprensibile; non v'è episodio che non sia plasticizzato nella maniera più realistica; non gradazione tra le diverse fasi del carattere che non sia sapientemente e genialmente vivificata nella misura proporzionata allo effetto che deve produrre e alle sensazioni a cui è destinata.

I pochi esempî che ho discussi bastano, forse.

Citare, però, Amleto, è additare l'eccezione. Quanti drammi intesi alla stessa maniera e svolti co' medesimi criterî sono possibili, e quanti se ne potrebbero pretendere da altri scrittori?

Non dico da' moderni, che, respirando in ambienti mutati, non potrebbero nemmeno sperare in un'approssimazione; ma non ad alcun maestro de' secoli scorsi si potrebbe chiedere qualche cosa di simile, nemmeno a Racine, il quale pure, nella misura del suo temperamento speciale, delineò un teatro di analisi.

Anzitutto Amleto è una creazione singolare, poi che nel suo tipo è l' umanità. In niun'altra delle sue tragedie, Shakspeare ha voluto, come in questa, riprodurre l'Uomo moderno: in Shylok in Lear, in Macbeth, in Romeo, in Giulio Cesare, egli è stato meno generalizzatore, perchè ha condensato ne' tipi, passioni speciali; invece il dubbio, derivando da una funzione diretta dell'anima che può influire su tutte le azioni di essa, guarda tutta l'anima umana nell'atto in cui tutto comprende e critica e discute e giudica. Shylok è l'addizione di una razza e di una passione— il giudaismo e l' avarizia — Lear è l' esponente dell'ingratitudine, Macbeth dell'ambizione, Romeo dell'amore; ma Amleto è al disopra di costoro, perchè nella sua critica possono entrare l' avarizia, l'ingratitudine, l'ambizione, l'amore. Quando l' esame giunge presso di lui, dimentica il dramma, perde di vista il teatro e si abbandona a una più alta valutazione che è puramente speculativa e filosofica.

I particolari scompaiono e anche lo studio de' mezzi tecnici adoperati è assorbito da una serie più vasta di considerazioni in cui il teatro non entra più. Si può dire a tutti gli uomini che pensano: studiate Amleto; ma a' drammaturghi non si può dire: inspiratevi unicamente in esso.

Il tipo è così gigantesco, l'intreccio così vasto, il metodo così eccezionale, che sarebbe difficile restringere il primo e classificare gli altri per fissare categoricamente un modello.

Amleto è il meno teatrale de' personaggi shaksperiani, appunto perchè il personaggio psicologico è immenso; l'uomo della scena è inferiore a quello del *rêve*. La sua fu chiamata la tragedia del pensiero; si è detto che la sua incarnò tutte le anime della nostra razza; come dunque indagare il modo onde il metodo psicologico sia stato applicato, se tutto il lavoro è un sistema psicologico esso stesso? Come tentare di trasportare il metodo e adottarlo in altri lavori, se il psicologo del dramma è il medesimo personaggio che lo fa? Come ripetere per altri le sue indagini, se egli le espleta su se stesso, facendosi subietto ed obietto della stessa sensazione?

Ciò che Hugo dice per tutta l' opera shaksperiana è supremamente vero per Amleto in ispecie: in lui l'idea si fa eco a se stessa. Mirabile affermazione, degna di uno studio essa sola.

La forma drammatica non deriva già dall'essenza del lavoro: un dramma, un poema, un romanzo bisogna che si determinino tali nell'atto stesso del concepimento. Amleto avrebbe potuto anche espletarsi, e forse più omogeneamente, in una forma che non fosse la drammatica; lo prova la continua tendenza al monologo, che è la veste naturale e ordinaria della meditazione: chi sogna è solo, chi pensa non dialoga che con se stesso, chi s'interroga non accetta altra risposta che la propria. In un lavoro così fatto, il soliloquio signoreggia; anche l'autore del Cornélis non è ricorso ad altra forma che non fosse il monologo, appunto perchè l'auto-indagine non può essere affidata alla narrazione degli altri; una tale narrazione, per essere verisimile, dovrebbe essere monca, perchè chi si addentrerebbe nella conscienza di un personaggio quanto il personaggio stesso? Per questa ragione sono monologhi l'*Adolfo, L'ultimo giorno d' un condannato, Il processo Clemenceau, Il discepolo, La sonata a Kreutzer, l'Episcopo, L'innocente* e tutte queste nuove audacie di decomposizioni psichiche che si valutano tanto più profondamente, quanto più sono sinceramente studiate.

Amleto, quando non può liberamente abbandonarsi alla sua *rêverie,* comanda al cuore di *frenarsi, perchè deve imbrigliare la lingua*; quando i cortigiani lo lasciano, esclama felice: *son*

solo, finalmente; quando consiglia ad Ofelia di entrare in un convento, trasforma il dialogo in un monologo: tutto in lui anela alla solitudine, feconda di idee e condizione speciale per la visione.

Se Shakspeare avesse potuto disfarsi dell'intreccio impostogli dalle esigenze della scena, se avesse potuto condensare l'azione in quei pochi momenti di fortissima crisi drammatica e avesse potuto nel resto lasciare al suo psicologo più libera la parola, il suo Amleto avrebbe risposto con più rigorosa schiettezza al suo grande ideale.

Nel dramma, anche gli avvenimenti non sono svolti che nella proporzione utile a concentrare l'esame del protagonista, e solo a questo scopo è necessaria la constatazione di un novello sviluppo di essi; in quanto, cioè, questo può dare all'ostinato ragionatore un criterio nuovo sulla esplicazione del dramma che nella conscienza di lui si riflette. Shakspeare—secondo nota un osservatore prezioso—ha impiegato ogni sorta di espedienti per imporre la dialettica di Amleto, infiltrando nell'animo di lui sempre novelli dubbî, acciò egli possa subirne l'influenza e seguire un'azione, alla quale non potrebbe altrimenti partecipare nella sua impotenza a provocare una crisi.

Un carattere così povero d'impulsi, così indirettamente interessato all'azione, così fluttuante

nel suo ambiente d'inerzia, così annegato nell'impenetrabile, è al disopra d'ogni tentativo di imitazione.

Un Genio solo poteva affrontarlo nella forma drammatica, come un analista tenace poteva solo riaffrontarlo nel romanzo; ma i mezzi restano speciali e non riproducibili. E se l'equilibrio, nel colossale monumento shaksperiano, fu raggiunto, la vittoria è dovuta a un dono che gli altri non hanno. Quando un nuovo Genio del teatro sorgerà, sarà un altro monumento drammatico quello innanzi al quale c'inchineremo: il miracolo non s'imita, perchè un Genio non si ripete.

Il vero temperamento prodigioso, teatralmente ottenuto, è nell'Otello. Mi pare non si possa immaginare nulla di più impressionante e di più profondo insieme, di più realistico come dramma, di più sottile come studio. Un fatto di cronaca violento, una complicazione sensazionale di romanzo non potrebbero appassionare più di quell'uxoricidio, da cui trae forse la remota sua origine artistica la teoria dumasiana del *tue-la*. Ma, in compenso, l'arte non ci ha mai reso tanto clementi con l'omicida, di quanto Shakspeare abbia saputo impietosirci col suo misero delinquente: nessuno ci ha fatto mai tanto intensamente compiangere insieme la vittima e l'assassino.

Il Poeta ridesta quasi il medesimo sentimento di compianto per quell'altra dolorosa creatura del suo teatro che è Lear: il vecchio iroso che, così ingiusto nelle sue preferenze e così atrocemente punito della sua ingiustizia, arriva a strappare il più profondo grido di angoscia allor che s'inginocchia a' piedi della sua Cordelia, quanto quello che Otello solleva intorno al funebre letto su cui rugge e piange. Questo largo, dolente, compassionevole perdono è tutto dovuto all'efficacia del celato rigorismo del procedimento psicologico, a cui lo spettatore partecipa, impercettibilmente cedendo.

Seguendo il concetto di non far intervenire una causa determinatrice che non sia realisticamente tradotta in un fatto, i primi atti della tragedia servono appunto a questo intento che Shakspeare eleva a canone della sua tecnica. La fuga di Desdemona è rappresentata, come quella di Gessica nello Shylok, come il bando di Leonato nel Cimbelino, come le invettive della regina Anna nel Riccardo, come le pene di Romeo per Rosalina in Romeo e Giulietta, come la partizione del reame in Re Lear, come tutti quegli avvenimenti che costituiscono gl' inizî d'un movimento psicologico ch' egli, traduce obiettivamente in un fatto concreto.

È lo stesso processo dell'Amleto; è la realizzazione della genesi psicologica. La custodia di De-

sdemona affidata a Jago, l'arrivo a Cipro, il duello di Cassio con Montano — tutto, lo spettatore vede, nella rappresentazione stessa che subiscono i personaggi, nella influenza che egli deve esercitare su di essi. Il dramma, è vero, comincia nella sala di Otello, a Cipro, ove Jago e Otello sorprendono Cassio che esce dopo di aver parlato a Desdemona; ma quanto accorta è la preparazione degli altri precedenti, come lo spettatore vi perviene edotto di tutto quanto si è svolto prima! Quando Brabanzio avverte il moro che colei che ha tradito il padre potrà un giorno tradire il marito, non inocula forse nel publico lo stesso sospetto che punge Otello e che, in un' ora successiva del dramma, torna fatalmente e ingigantisce in lui il tormento della gelosia?

Questa non è che preparazione sapiente fatta con intendimenti di psicologia rigorosa, e che in Riccardo, in Romeo, in Enrico VIII, in Coriolano, in Giulio Cesare, in Antonio e Cleópatra hanno innumerevoli riprove.

Gelosia? Non si pensa ad Otello senza sottintendere l'idea di questa *idra fosca* e *livida*, come canta l' Jago di Arrigo Boito. Eppure Otello non è geloso: lo diviene. Perchè si chiamerebbe geloso il franco Moro, che con conscienza tranquilla affida la giovane e bella sposa a Jago, e la sa bella, e la sa vaga di danze e di conviti, ed è lieto di tali gusti, perchè *onesti son questi piaceri ove alber-*

ga la virtù? Quando Shakspeare ha dovuto cercare la pianta ove il seme della malignità avrebbe potuto fecondare, ha scelto senza indugi l'orientale, accessibile agli obliqui sofismi del sillogizzatore maligno, e tanto più vulnerabile quanto più innamorato. Nessun sospetto lo punge, nessun dubbio lo morde. Bisogna seguire il completamento di Otello a traverso il suo divenire; e non bisogna confondere il sospetto dell'adulterio che arde in lui con quell'invido istinto che rende permanente la sfiducia dell'altrui sincerità per l'egoistica conservazione del proprio possesso. Un geloso è un uomo che esagera il valore dell'oggetto amato per soverchio desiderio di esso e che suppone negli altri un grado di desiderio per lo stesso oggetto uguale al suo. Ma il geloso è anche l'uomo che odia l'oggetto amato e che invidia l'altro a cui quest'oggetto si lega. La gelosia è una forma di egoismo, fluttuazione interiore di altre passioni, alla quale partecipano il desiderio e la gioia di un assoluto possesso.

Se gelosia è solo una febbre di esuberante amore, Otello è geloso; ma se essa sottintende inevitabilmente, l'odio, l'invidia, l'eccessivo amor di se stesso, Otello non è che un vinto della passione soltanto, *l'uomo che troppo amò e saggio amar non seppe.*

Perchè Otello si decide a strangolar Desdemona? Per odio forse, o per impedire ad altri di

possederla e di cogliere i baci impuri dalla bocca fremente? Otello uccide perchè ama. Quale contrasto! Uccide perchè sul peccato sta una legge inesorabile che è la punizione: — egli è terribile, fatale come la legge; piange, soffre, si dispera, ma la compie con l' implacabilità di un carnefice, di cui il gran sentimento della giustizia abbia armato vigorosamente il braccio. L'infelice Moro non uccide per altro; appena crede alla colpa di Desdemona, non vede altra espiazione possibile che la morte: è fatale per lui questo delitto rivendicatore. Ecco una razza che reclama i suoi diritti, ecco un altro uomo che non somiglia più a noi, si affaccia il figlio di altre terre, di altre credenze, di altre tradizioni: è il concetto di O' Connel che trionfa come riprova alla sua *Esegesi su Shakspeare*, fatta con criterî assoluti di razza. Eppure in mezzo alle immaginose visioni di quell' orientale, subentra l'avido innamorato a cui sarebbe tanto caro scovrire l' innocenza di Desdemona! — *La prova, la prova*; è dalla certezza che egli, uomo di azione, logicamente deve partire. Ma più dice di voler la prova, più si contenta di non averne alcuna! Questa contradizione è di un' importanza capitale nella grandezza psicologica del Poeta d' Otello. Il vincitore glorioso di venti battaglie si stima il più pratico degli sperimentalisti ed è il più cieco illuso sulla tirannia della passione. Questo auto-inganno è

essenzialmente umano ed è sorretto da una previdenza altissima. Otello non punisce nel dubbio; nel dubbio vuol la prova, vuole la certezza! E pure su quale prova ammazza egli la candida Desdemona? Un fazzoletto appena, scambiato abilmente nelle mani di Jago, un cicaleccio di Cassio del quale, egli, celato, non ode neppure le parole! E poi? Le insinuazioni di Jago, le insinuazioni di Jago, null'altro che le insinuazioni di Jago! Le quali sono prima il dubbio, poi la prova, poi la certezza, tutto per la più alta e sapiente perfidia onde son distribuite, preparate, inoculate con un lento lavorìo roditore che penetra nel cuore di Otello, come uno stillicidio di veleno.

Eppure, il desiderio più imperioso del povero illuso è quello che la prova non gli sia data; l'illusione tiranna gliela dimostra ineluttabile, quando essa più svapora. Evita Desdemona perchè la bellezza di lei non lo renda codardo, dice a Jago di non volerle domandare ragione della colpa, *chè disarmar potrian le belle membra* l'animo suo (il fascino voluttuoso è fatale in questi temperamenti sanguigni e sinceri), e poi quando gli è dato di parlare con Desdemona, non sa che covrirla de' suoi insulti, senza credere nè alle affermazioni di lei, nè a' dinieghi, nè a' giuramenti, e stimando sempre più positive le prove di Jago che le schiette proteste della mansueta calunniata.

In tutto il dramma gioca questa illusione, e non si squarcia che alla scena finale, per dare ad esso quella miseria tragica che è nella irreparabilità. Ora, Otello non ha in sè il germe della gelosia, non ne ha il concetto, quindi, non il dubbio che possa aprire ad essa il suo animo. Questo germe lo inocula Jago; egli non è che un terreno su cui quel germe può rapidamente sviluppare, attossicandolo.

Otello è il geloso, ma la gelosia è Jago.

Costui ha potuto tutto un congegno sostituire al cuore di Otello; quel congegno funziona secondo le sue mire con una obbedienza prodigiosa; gli risponde, lo previene, lo seconda. Otello non pensa, non opera che nella misura preveduta da quel congegno, e le azioni della sua anima rispondono unicamente a quell'indirizzo. La suggestione è completa.

Se si seguisse la decomposizione de' caratteri con questo stesso criterio, si vedrebbe che è impossibile comprendere Otello senza comprendere Jago. Il dramma è più dell' odio che dell'amore, e il suo vero protagonista, quello che anima tutto il movimento del dramma, è Jago; non già il geloso, ma il depositario vero della gelosia.

Ecco, infatti, gli elementi della gelosia decomposta da un psicologo puro: amore, oggetto amato, odio, invidia. Otello è appena il primo, Desdemona il secondo, i due che abbondano, perchè

abbondando imprimono vigore a quella specie di passione, sono la forza di Jago.

E poi Otello non sa di poter divenire geloso; quando Jago glielo domanda la prima volta, egli se ne meraviglia; quando quegli insiste, ha bisogno di farsene spiegare il significato; quando glielo svela indietreggia spaventato: *Miseria mia!*

In questo momento, il veleno è iniettato e la vittima è ghermita.

E poi: l'uomo, divenuto preda della gelosia, ha l'ossessione di una duplice visione; una è quella del tradimento come nozione, l'altra è del tradimento stesso plasticamente tradotto; essendo geloso della propria donna, è inevitabile la visione dell'immagine di lei accoppiata con quella del rivale.

Ecco la teoria del psicologo puro; è di Spinoza: " Colui che si rappresenta che la donna che egli ama si prostituisce a un altro, è ghermito da tristezza, perchè il suo appetito trova un ostacolo; ma poichè egli è forzato a congiungere l'immagine dell'oggetto amato con quella del corpo del suo rivale, egli concepisce l'avversione per l'oggetto amato.... " E Jago è lì per dar forma a questa profonda osservazione: *Quale certezza vorreste, signore? Vi darebbe l'animo di contemplarla nell'orrore della colpa?..... Sarebbe credo difficile sorprenderli così; l'inferno se li ab-*

bia se altri occhi che i loro veggono mai il letto in cui posano.

Dove è la gelosia con le sue più intime e celate conseguenze, studiata e prevista ne' suoi più ascosi moti, se non in Jago? La vera forza del dramma è la sua; Otello si prodiga fiducioso e onesto agli assalti infernali di lui; e sulla più vacillante delle prove diventa un omicida: *In quell'istante ho già deciso!*

Amleto, anche ottenuta la prova reale, indugerebbe indefinitivamente, discutendo la realtà di essa, dubitando della conscienza che aveva per apprenderla, della sicurezza dell' impressione. Otello, che ne è l'antitesi e non esamina alcuna sensazione, l'ha avuta, e gli basta: *In quel momento ho già deciso!*

Questa è determinazione psichica di caratteri. D'onde muove? Con quale serie d'inganni è ottenuta? Quale processo riposto ci pone nella condizione per comprenderla? Come possiamo noi prevedere securamente che, fatta quella rivelazione perfida a Otello, egli non tentennerà un istante per attuare la punizione? Il vigore del metodo sta appunto nell'aver fatto penetrare in noi, inconsciamente, un convincimento come questo. Allora che noi vediamo entrare Amleto nella camera ove il Re prega, dopo le prove che del delitto di costui gli ha fornito la rappresentazione nel teatrino di corte, e lo vediamo sguai-

nare la spada e avanzarsi tacitamente verso l'obbrobrioso uomo, un convincimento preveggente parla in noi e ci dice che egli non ucciderà il fratricida.

Ed ecco, infatti, un pensiero che traversa la mente del Principe e s'interpone tra la sua lama e il Re pregante: *Se l'uccido lo mando in Cielo!*

La vendetta agognata ci sfugge, come sfugge a lui in quell'eccesso di superstiziosa pietà.

Ma, quando Otello entra cautamente nella camera di Desdemona dormente, quasi automaticamente ripetendo a se stesso: *È questa la cagion!*, nessuna speranza c'invade, l'intima voce ci susurra che l'implacabile Moro ammazzerà la calunniata.

Potrei io notare quale di quelle frasi adoperate fino a quel momento da' personaggi ci abbia inoculato quel presentimento? C'è un critico acuto che potrebbe affermare quale delle tante cose che si son profferite, durante il dramma, abbia avuto un tale potere?

Il convincimento deriva da tutto l'andamento, da tutto il movimento psicologico, in cui ogni personaggio ha la sua parte, ogni avvenimento la sua influenza, ogni particolare un valore occulto e insospettato di contribuzione indiretta. La ricerca degli espedienti adoperati per questo scopo sfugge; la constatazione de' mezzi è interminabile; l'impiego delle spinte e delle contro-

spinte è il segreto del drammaturgo. Chi studia con serietà il teatro shaksperiano come si studia un modello e con l'intento di servirsene secondo il proprio temperamento e i propri scopi, lo intuirà; a me basti l'aver notato l'effetto grandioso di quelle tante piccole cause addizionate nell'inganno artistico che si è subìto.

Di fronte a un Otello a cui fossero familiari l'esame, la riflessione, l'accorgimento, che cosa diverrebbe Jago con tutta la rete sottile delle sue perfidie? Subirebbe egli fatalmente i perforanti sillogismi del suo feroce sobillatore? e cederebbe alla graduale conversione della fiducia che, fino allora, ha fatto lieta la sua vita, illuminando di una speranza i pericoli della pugna e gli eroismi della battaglia?

Con quale gradazione è ottenuta quella deviazione delle sue energie, con quale geniale acume è vivificata quella premeditazione atroce, quella tenace, magnetica, implacabile attrazione, per cui Otello cade nelle spire del mostro umano, è inutile ch' io ridica; è ciò che tutti sanno, perchè non v' ha animo di spettatore che non abbia coverto della grande pietà delle sue lagrime il dramma straziante di quelle anime innamorate. Otello gemente sulle coltri del funebre letto, spirante il suo ultimo anelito, avvinto al corpo bianco della casta e bellissima vittima che i fiotti della sua ferita inondano del sangue

bollente ancora di desiderio e di amore, è un quadro che nessuno ha dimenticato e nessuno dimenticherà mai per la terribile evidenza tragica di esso.

Questo dramma è insieme psicologia ed azione, v'è dentro il rilievo de' caratteri, l'urto delle passioni, la lotta delle anime, l'impeto e la suggestione, l'amore e il delitto, e tutto ciò arde e si consuma in una atmosfera di passione palpitante e fantasiosa, che l'orientalismo di Otello illumina continuamente delle sue iperboli fiammeggianti. Non si discute più se l'indagine psicologica sia ancora accettabile a teatro, sentendo che quelle creature soffrono, si urtano, s'immolano; e non è dato ad alcuno discernere freddamente quanta parte di quella tensione tormentosa sia prodotta dal gioco psicologico e quanta dal fatto. È qui la riprova del concetto già espresso sulla necessità di creare nel lavoro drammatico tale un nesso tra l'azione e la conscienza de' personaggi, immedesimare così saldamente lo sviluppo dell'uno alla vita degli altri, da ottenere che l'azione si trovi contemporaneamente ne' personaggi e fuori di essi, in una imprescindibile coesione. Così noi tutti sentiamo, nella formidabile sua interezza, tutta la tragedia otelliana, ove il dramma è avviticchiato a ogni assalto delle conscienze e queste avvinte a ogni fase del dramma, e ci prostriamo, esaltati e vinti

innanzi al miraggio da cui si eleva un' acuta voce umana di terrore, di angoscia, di pietà, di amore.

Non è senza una ragione, come questa intima e profonda, che Giuseppe Verdi ha potuto rifare nell'affascinante linguaggio de' suoni il capolavoro shaksperiano; perchè nella musica, specialmente, il mistero psicologico trova la sua espressione più suadente. Non certo come manifestazione assoluta di un intimo processo della creatura artistica, ma come qualità di sensazione in cui sieno condensate tutte le altre che, durante la vibrazione del canto, si van risvegliando nell'animo di colui che ascolta; la profonda, vaga, inesprimibile sublimazione interiore; l' avvivarsi prodigioso di ogni azione psichica che l'impressione fonica sensibilizza teneramente, la successione magica degli impenetrabili soliloquî dello spirito che gli occulti fremiti della emozione muovono e dirigono, son traducibili nella indefinita fluttuazione de' suoni, meglio che in qualunque altra forma. E non solamente il solitario canto di un'anima, ma quello di cento, di mille anime assorgenti insieme, nella polifonia simultanea, all'unità di una ideazione suprema.

Il fenomeno inesplicabile per cui una sensazione, che dovrebbe avere un valore puramente diretto a influire su' nervi, giunge quasi a dare alla passione una serenità mistica, appartiene sovranamente alla psicologia più come qualità di impressioni che come inchiesta che su di esso si possa stabilire; poi che mi sembra che non sia decomponibile con un procedimento psicologico assoluto il complesso degli elementi occulti producenti quella pacificazione mistica che segna nell'anima la subìta suggestione del suono.

Dove la spiegazione fisica si compie e il commento fisiologico si arresta, non credo possa succedere altro esame, se non quello che constati la complessità dell'impressione e la mancanza della determinatezza in ciascuno de' suoi elementi, ondeggianti come in un fluido psichico che sfugge all'analisi precisa.

Amleto in musica è divenuta una povera cosa. Ambrogio Thomas e poi Franco Faccio conseguirono tutt' altra vittoria che quella di esaurire il personaggio nel dramma musicale; potevano ottenere molto di meglio e molto di più, non fosse che per la nobiltà del loro talento; ma, anche raggiungendo l' ideale che si eran proposto guardando ad un orizzonte proporzionato all' estensione de' loro sguardi, non potevano ottenere tutto. In quanto Amleto è contemplazione, è *rêve*, può aver diritto a una interpretazione musicale;

perchè l' elemento contemplativo, la nebulosità del sogno, quello che ci consente spiritualmente la rivelazione dell' indefinito, è nell' essenza stessa della Musica. Questa ascensione, nascente dalla divinazione psicologica dell' artista, pare che non possa avere altri araldi che non sian la melodia, la voce armonica degli strumenti; tutto tende a dimostrarlo: la vaghezza oscillante delle ondate foniche, la sua intolleranza di ogni specificazione diretta, il veicolo della stessa percezione, il rapporto tra le fasi del sentimento e le corrispondenti fasi dell'intelligenza in cui quelle sono avvolte, l' influenza sul cervello di ogni combinazione armonica, mercè la quale, secondo il grado e la densità della corrente, si solleva una misteriosa rispondenza nella memoria e nella fantasia.

Tutto può essere utilissimo ad esprimere la meditazione pallida di Amleto, come meditazione assoluta, ma non già come determinazione delle idee per cui quel travaglio meditativo procede.

Ma come potrebbe esprimersi musicalmente il dubbio? La disposizione delle note che fanno tanto soave lo *Spirto gentil*, potrebbe anche servire ad Amleto che ricorda suo padre morto e rimpiange la sua pace. Chi può affermare che il canto di Ofelia, nell' opera di Thomas, significhi non altro che il delirio della follia? Il dubbio, l' allucinazione, la follia sono fluttuazioni dello

spirito che non possono essere rivelate che da una forma meno fluttuante della loro morbosa fluidità. Un pazzo non sarà mai rappresentabile musicalmente, perchè la morbosità è disarmonica ed è il fenomeno più refrattario all'equilibrio del pensiero musicale e alle sue leggi armoniche.

Invece, passioni più determinate trovano nella musica un' espressione mirabile, perchè più direttamente risveglianti la commozione; e non per quello che assolutamente la Musica sia, ma per le impressioni che siamo abituati a saper risvegliate in noi da quei ritmi speciali e da quelle combinazioni già sperimentate. Più semplice è la passione, più noi troviamo nella sensazione che, come forma musicale produce, l'interpretazione efficace e emozionante: — è per questa verità che il divino Bellini e il divino Wagner si affratellano in una stessa soavità immateriale, in una stessa regione di azzurro, più dolorosa nell' uno, più serena e ampia nell' altro, che è più suggestivo e più mistico.

Ma, anche il dramma musicale oggi richiede l' eccitazione passionale che scuota, lo scoppio di contrasti umani, le cupe battaglie degli uomini, più che i lontani amplessi degli dei e il fatalismo delle leggende, e accanto al sospiro delle anime belle, vogliamo il delirio, le esaltazioni, le angoscie delle anime tormentate — le nostre. È forse una esigenza audace, ma non possiamo reprimerla.

L' arte più indeterminata si piega oggi a una determinazione più relativamente nostra che assolutamente sua.

Giorgio Bizet è troppo vivo nell'ammirazione de' contemporanei e la sua *Carmen* troppo avvinta a' ricordi più profondi delle nostre sensazioni artistiche, per poter credere ancora alla impossibilità di imprimere, sia anche esagerandola con la fantasia, una specificazione passionale.

In Otello era traducibile questa medesima tendenza, direi moderna, al *realismo* musicale; era degna del più geniale commento la successione psicologica nelle passioni de'personaggi, e si può dire che pochi drammi rispondano con tanta felice evidenza a questa duplice richiesta.

Basti l' ultimo atto dell' Otello musicale, mirabile complesso di ispirazione, di dottrina, di tragica efficacia, fremente e plorante negli armonici ardimenti — per provare quanto superbamente riuscita sia l' audace riincarnazione del dramma al longevo e pugnace genio verdiano.

Questo risultato è specialmente ottenibile per la successione che fa della Musica e della Poesia le arti spirituali per eccellenza: le arti *nel tempo* hanno il privilegio dell'espressione psicologica, la vera, perchè la loro è psicologia movimentata. Le arti plastiche, anche ad esser psicologiche, non affermano che l'istante che è il

risultato di un unico atteggiamento dell' anima, non la serie di tante movenze, di tante fasi che impongono lo studio progrediente e l' indagine che incede.

La Scultura, l'arte che più si restringa nella materia e che segna la prima emancipazione del pensiero artistico dall'ingombro materiale in cui si determina, non può adergere che a questo risultato. Se vi fermate alla fredda rappresentazione delle forme umane come fu considerata generalmente quell'arte, questa verita può sembrare un paradosso, perchè in una Venere perfetta o in un iddio stupendamente modellato non si scorge tradotto nella plastica altro che l'antico istinto della vita, che fu chiamato il culto della Bellezza.

Ma io non so, se in conspetto del doloroso *Laocoonte,* della plorante *Pietà* di Michelangelo, del lugubre *Napoleone morente* del Vela, o anche del socialistico *Proximus tuus* del nostro d'Orsi, sarà lecito di circoscrivere l'ammirazione unicamente alla plastica.

E così, nella Pittura, che ha anche un processo materiale distinto, voi vi accorgete che è più spiccato l'intervento della psiche; e se il quadro si riduce a una semplice distribuzione di colori, pare che qualche cosa manchi perchè la espressione di quell'arte sia completa; ma se il Perugino e Botticelli, il Sanzio e il Correggio e il Ri-

bera e Gherardo delle Notti e Guido Reni si mostrano, voi sentite che tra' grandi pittori delle tele fremono i grandi pittori delle anime.

E se manca nella loro psicologia la successione, perchè le arti plastiche non si esplicano che nello spazio, esse possono riprodurre il simultaneo: quell'incrocio de' momenti psicologici onde si animano le loro figure, e che è parte di quell'azione che la Letteratura solo può rendere nella sua integrità e la Musica può far divinare.

Musicisti e poeti corrono dietro l'attimo fuggente— tormento inesauribile di Faust—e gli dicono: *Sei bello!* Scultori e pittori lo arrestano e gli dicono: *Sei nostro!*

La risultanza della psicologia è connaturata, dunque, alla stessa essenza della musica che, spaziando nel tempo, può esplicar nella successione de' suoni l'assorgere sublime della passione. Ove questo carattere è rispettato, è vera psicologia musicale, e i Tedeschi sono meravigliosi in questa applicazione, che ha nella forma uno sviluppo fonico di tecnica superiore, e nella idea un'ascensione indefinita verso le mistiche idealità dello spirito.

Le profondità di Beethoven e le ebbrezze di Wagner bastano da sole a rivelare quali vertiginosi culmini abbia toccato questa mirifica e suprema psicologia, vagante nelle melodie.

Ma torniamo a Shakspeare.

Ritornando sullo studio già accuratamente e spesso anche genialmente compiuto su due de' principali suoi personaggi, non ho di certo voluto affermare che tutto il metodo shaksperiano sia incondizionatamente applicabile oggi.

Sarebbe come, venerando profondamente l'opera di Dante, si credesse ora poter pretendere da un artista nuovo un poema fatto con criterî identici, con un eguale procedimento, una medesima forma e un uguale linguaggio. Tre secoli non sono inutilmente trascorsi da Shakspeare a noi, perchè gusti, tendenze, apprezzamenti e metodi rimanessero immutati. Anzitutto la libertà arbitraria con cui il Poeta di Stratford seguiva le particolarità dell'azione da una località ad un'altra sarebbe oggi più che pericolosa, nociva. Non occorrono esempî numerosi: schiudete solo l'Antonio e Cleopatra e questa abolizione delle distanze, per cui Roma e Alessandria, Azio e Miseno si alternano con una rapidità quasi ingenua, emerge con una evidenza inimitabile.

Ora che il lavoro dell'artista è quasi tutto condensato nell'osservazione di un *caso*, non

solo questi sbalzi topografici non sono possibili, ma si rende, se non necessaria, utile di certo la concentrazione degli avvenimenti anche nel tempo. Non già che siano da rimettersi assolutamente in onore le unità dell'antica tragedia, ma la qualità stessa dello studio non consente che una situazione si prolunghi oltre il termine della crisi in cui essa si esplica.

Ibsen riduce al più breve corso di tempo la vivificazione drammatica delle sue dimostrazioni, e quasi tutti i comediografi moderni sentono il bisogno della condensazione. Questa serve mirabilmente all' efficacia del dramma stesso, perchè, se una crisi è il prodotto di tutte le tensioni psicologiche incarnate ne' personaggi, è chiaro che non possano allontanarsi da essa estremamente le cause che l'han prodotta.

Oltre a ciò, se in Shakspeare è notevole la semplicità, o meglio, l'immediata esposizione a cui segue, senza indugi, la feconda preparazione, è anche incompatibile la eccessiva ingenuità del meccanismo di cui risentono in gran parte molti lavori suoi. In Romeo e Giulietta, che è una delle prime espansioni della sua attività giovanile, come nel Giulio Cesare e nell'Antonio e Cleopatra, che sono tra le ultime, tale semplicità tecnica non è la qualità che meglio potrebbe applicarsi ora.

Questi dettagli ed altri che si potrebbero facilmente invocare da chi non divide la illimitata ammirazione pel Genio del dramma teatrale, non riguardano questa semplice e sincera indicazione di un esempio gigantesco.

Il concetto al quale ricorro, è più limitato e più rigoroso: è quello che considera il *carattere* nell'opera drammatica, è quello che nel *carattere* vede la sola forza in cui lo studio del drammaturgo deva concentrarsi, perchè tutto in un dramma deriva da quello, e non è possibile situazione, non importanza di avvenimento, non vivezza di ambiente, non sviluppo di passioni, non progressione psicologica, che non sia condensato nella partecipazione de' caratteri all'azione e dal riflesso che questa projetta su di essi.

Aristotele, affermando che tutto nella tragedia è l'evento e che i caratteri hanno una importanza secondaria, limitava la sua osservazione alla sola tragedia possibile tra le emanazioni poetiche del suo ciclo, quando il classicismo dava a ogni forma di arte la sentimentalità plastica, l'euritmia geometrica, la fatale intromissione del destino, trascinante implacabilmente ogni azione umana. Considerando il carattere, egli voleva che questo fosse nobile, proporzionato, omogeneo, conseguente, qualità imprescindibile anche ora, ma non guardava che il vero

pathos drammatico e la libertà in presenza del suo destino. Il concetto più vasto, più esatto, più profondo degli estetici tedeschi, è quello propugnato da Gian Paolo, che il fatto esce dall'eroe *come il bozzolo dal filugello.* Anche qui le acute parole del Tari, nelle indimenticabili sue lezioni, mi tornano alla mente; il caro vecchio filosofo ripeteva, commentandole del suo profondo riso di compiacimento estetico, ciò che Gian Paolo dice del dramma: che esso recide, cioè, il filo dell'Individuo dall'Universo e ci fa scherzare con un raggio di luce tra due eternità; e aggiungeva che il Dramma è dialettica di eventi, non cristalizzati in fatti narrabili, ma avvolgentisi ne' meandri sotterranei delle passioni.

Siamo in piena teoria shaksperiana, così; perchè la drammaticità è forma di *divenire*, e il *farsi* di una situazione è la vita de' fatti.

In tutti o quasi tutti i drammi di Shakspeare il procedimento non è meno vigoroso, perchè il gran Poeta del regno di Elisabetta non concepiva altrimenti l'espletamento del suo lavorìo, nè tentava di applicarlo con mezzi diversi. Il pensiero dominante era di dipingere una passione fortemente radicata nell'anima umana, passione nella vera potenza del suo significato psichico e di cui si accendono tutti gli esalta-

menti e tutti i conflitti e da cui sgorgano i disastri e le glorificazioni della vita dello spirito.

Il personaggio, nel cui cuore deve ardere tanto incendio o divampare tanto elettricismo tempestoso, proviene dalla storia o dal semplice racconto di una novella o dalla tradizione di una leggenda; poco monta l'origine. Victor Hugo, parlando di Cordelia, disse che Shakspeare, nel Re Lear, aveva fatto come un dio, che, avendo ideata una splendida aurora, aveva creato tutto un mondo per mettervela.

E questa preoccupazione si svela nel metodo tenuto per splasmare ogni principal personaggio, che, uscente dalla mente del poeta forte soltanto delle sue tendenze e de' suoi istinti, si va poco a poco completando per la forza degli eventi onde quelle tendenze e quegli istinti traggono la ragione per svilupparsi, acciò il semplice temperamento diventi un carattere umano e un tipo di arte.

Far divenire carattere l'istinto è il contenuto della metamorfosi. Amleto si annunzia semplicemente come un essere malinconico e sognatore, colpito dall'improvvisa morte del padre; sono le successive rivelazioni alle quali lo spettatore assiste che fanno di lui il ragionatore tentennante tra la monomania suicida e la deficienza dell'impulso, il delirante osservatore che si strug-

ge — come disse un oratore brillante — tra la pletora dell'intelligenza e la paralisi dell'azione.

Macbeth, il tetro e crudele stratega dell'ambizione, non è trascinato alla fatale evoluzione della sua potenza, se non quando le decisive occasioni che lo fan turpe e audace si presentano e animano in lui la libidine del misfatto. Qui il fato tragico è, meglio che in ogni altro dramma shaksperiano, incatenato e inesorabile; esso parla il linguaggio bizzarro, sibillino, beffardo delle Streghe, sostituenti in ben altra forma le Parche classiche; gli eventi sono occasionali, perchè Duncano poteva essere meno fiducioso in Macbeth e non ricorrere all' ospitalità di lui. L'eroe si trasforma nel rivolgere a questo fatto eventuale la sua torbida osservazione; egli non l' ha premeditato, non l' ha voluto: premedita il delitto e lo vuole quando sua moglie, la fatale Gruoch, l' ha pensato e voluto, quando l'occasione, complice inconsciente, gli si porge.

Quanta diversità da Riccardo III, che tutto disegna con feroce e fredda cupidigia! Siamo di nuovo in presenza del destino, come nelle tragedie antiche, ma la grandezza artistica di Macbeth e la sua modernità psichica sono in ciò: il Destino non è fuori di lui. Il fato di Macbeth, è in Macbeth stesso. Vi si ribella e vi soggiace, vi obbedisce e si distrugge. La lotta è di una violenza

eccezionale, e di una gagliardia crudele, di una sovranità psichica terrificante. E quando Macbeth è vinto da Macduffo esteriormente, è vinto da se stesso nella sua conscienza.

Quando si parla di casi psichici, di conflitti interiori, di battaglie secrete, non si può immaginare una che sia quanto questa, profonda, inesorabile, tragica.

Seguirla, comprenderla, spiegarla, costituisce un lavorìo psicologico acuto e spietato. Le Streghe predicono, ed ecco la prima rivelazione turbare lo spirito del guerriero: le Streghe lo salutano conte di Caudor, ed ecco che pochi istanti più tardi Rosse ed Angus gli annunziano che il titolo di Caudor gli è conferito, ed il primo attossicamento penetra l' anima ambiziosa... *Perchè mi arrendo ad una suggestione di cui l'orrida immagine mi fa rizzare i capelli e battere il cuore con tal feroce violenza? La mia mente che solo spazia tra gli orrori di un omicidio immaginario, ha commosso con tale forza tutto il mio essere che ogni mia facoltà è vinta dai presagi e nulla ho presente, fuor di quello che non è.*

Così il carattere si forma, il germe feconda nello spirito agitato, così come la prima perfidia susurrata da Jago inietta in Otello il primo sospetto — netta, recisa, vigorosa genesi del dramma

che i personaggi creano e in cui giganteggiano con tutte le energie del loro carattere.

Quale valore avrebbero quel vaticinio e quel sùbito parziale avverarsi in un'anima in cui non si annidasse, come in quella di Macbeth, concentrata l'ambizione? Ecco un avvenimento che per altre anime sarebbe rimasto transitorio, ma che nella sua permane e aumenta e genera i successivi movimenti psichici, sempre meglio determinati da fatti nuovi; è il carattere dunque che crea gli eventi, non perchè li produca, ma perchè li valuta in quella misura speciale che risponde al vigore e all' estensione del germe che è nella sua anima. Come questo vigore s' imprima gradualmente per la suggestione di Lady Macbeth, si scorge rammentando il moto della tragedia; come la sinistra consigliera tema della tempra del futuro Re di Scozia e come lo induca a scegliere la *via più breve* per conseguire il trono; quale sia il potere di questa femminile influenza, non è necessario che io dica: *trasfondere il mio spirito nel tuo orecchio* — ecco il tenace lavorio della terribile donna, ecco l' intromissione fatale onde il personaggio artistico si aderge e il personaggio morale rovina.

Macbeth vorrebbe essere grande, ma rifugge da' mezzi che farebbero divenirlo; non è un fenomeno di volontà il suo, come in Riccardo, è un caso di forza inconsciente: la volontà è della

moglie, come la gelosia di Otello è in Jago; qui è imperiosamente impressa, lì è velenosamente infiltrata: son due casi di suggestione diversamente studiati, e ne' quali è l'altezza delle due singolari tragedie.

Quando l'azione immediata della suggestione persiste, l'anima di Macbeth par che si completi, il volere acquista in lui il grado che gli mancava e assume la densità di una nuova energia del suo spirito; ma quando l'influsso si dilegua, torna il carattere a' primi tentennamenti; trasalisce alla vista del pugnale che deve far di lui un omicida snaturato, e deve riprodurre tutto intero lo stimolo della subìta suggestione per decidersi al misfatto. E quando un delitto è compiuto, teme di perpetrare direttamente il secondo; egli ricorre a' sicarî per compiere l'uccisione di Banquo e, pure obbedendo al ricordo della suggestione, si ribella per un prepotente impulso che gli vien dall'istinto; ma la ribellione si trova di fronte l'Irreparabile e diventa il rimorso; come nella moglie follia. *Glamis ha ucciso il sonno, Macbeth più non dormirà.*

Le allucinazioni, il suo ritorno tra le Streghe, il sonnambulismo di Lady Macbeth, sono le tormentose irrequietezze dello stesso strazio, che alimenta orrendamente il dramma pauroso e lo percorre atterrando le anime che lo han prodotto, vittime del secreto, feroce e tragico destino. La

lotta psichica è immane, dal grido delle Streghe, alla rivelazione di Macduff e al moto, così trucemente pittoresco, delle piante del bosco di Birmann — l' eroe soccombe senza che la sua rovina lo innalzi alla misericorde pietà che sorride all' espiazione.

Così anche Riccardo III, più triste ancora e più disumano, la cui tragedia più fosca annega in un' atmosfera di sangue.

Nessuna influenza estranea domina questo truce spirito, il quale porta tutta in sè la malefica energia, che crepita a traverso le sue simulazioni, i suoi raggiri capziosi, la sua felina cupidigia, insaziabile. Anche questo dramma comincia da una profezia, non perchè questa desti nel personaggio lo stimolo della perfida libidine di potere, ma perchè serva quasi di riprova a quanto già egli covava nella premeditazione obbrobriosa nata con lui.

Anche qui i sicarî si succedono e i fantasmi scoverchiano i sepolcri. La genesi è però tutta nel fondo dell' anima di Riccardo: è lui che piega e forza gli eventi, li torce verso il suo scopo, li domina con la cupidigia di Macbeth e con la volontà imperiosa di Gruoch insieme.

Ma nulla di eroico in Gloster, e nulla d' incerto; pare che egli suggestioni gli eventi tanto è spietata e crudele la volontà di sommetterli

al suo intento; qui il misfatto è meno epico, è più assolutamente ributtante, perchè vi ha un equilibrio malefico in lui che sopprime ogni lotta artistica, e Riccardo perde fin' anco i suoi caratteri umani per identificarsi in un rettile velenoso e lascivo, che striscia a piedi del trono e che si alimenta del suo stesso veleno. Solo, in ultimo, un rimorso lo perfora e riporta in lui un elemento di sensibilità umana, quando una folla di spettri si allunga tra la tenda di lui e quella di Richmont: gli spettri di Eduardo, di Enrico VI, di Clarence, di Rivers, di Grey, di Vanghan, di Hasting, di Buckingham, di Anna, de' giovani figli di re Eduardo: tutto un popolo di ombre ploranti e maledicenti che, dilaniano la conscienza del criminoso usurpatore.

" *La mia coscienza ha mille lingue e ognuna ha il suo racconto.*

Il Poeta, seguendo il suo metodo, ha rese plastiche queste voci, ha reso visibili questi anatemi.

Il dramma di Riccardo è più monotono in questa tetraggine delittuosa e in lui è illustrata la coscienza del delinquente nato, alle cui tendenze non si è opposto alcuno de' fattori che modificano o attenuano le mostruose, orride e letali energie; è una anomalia psichica chiusa in un' anomalia somatica. Oggi si studierebbe il cranio di Riccardo per scovrire tutte le de-

pressioni cerebrali, Shakspeare ce ne ha mostrata la più appariscente e la più visibilmente significativa: la deformità fisica in cui è inviluppata la deformità morale; ha plasticizzato artisticamente il concetto psichiatrico ch' egli forse intuiva.

E anche qui il processo è impiegato col costante rigore che fa di esso un vero canone di arte, per modo che le ciniche rivelazioni del protagonista non si fermano alla prima ributtante sincerità con cui egli dialoga con se stesso e i casi varî che si succedono, dal funerale di Enrico alla battaglia di Bosworth, forniscono continuamente allo spettatore l' opportunità di comprendere il cupo incalzare della tragedia in quella conscienza abbominevole.

Romeo, il soave Romeo, che s'affaccia ancora a noi come da una primavera olezzante di tenue sentimentalità, non è che un facile e fantasioso amatore, quando appare nelle prime scene del dramma, inebriato tuttora del ricordo di Rosalina. Comincia col narrare un sogno, perchè la prima realtà d' un' anima innamorata è il sogno : prima di amare Rosalina e Giulietta, egli ama l'Amore, e da ciò il rapido accendersi per ogni delicata figura muliebre che egli crede possa realizzare il sogno de' vent' anni. Appena scorge Giulietta nella festa di Capuleto, se ne

sente invaghito; e lei, appena avutone l'omaggio, manda rapidamente a chiedere il nome di lui: *Amor che a cor gentil ratto s' apprende!* Nulla di più dolce, di più profondo della rappresentazione semplice e rapida di questa genesi di passione.

In Romeo, come in Giulietta, è un ritorno continuo e insistente su questa fase del loro spirito e che è la funzione assorbente dell'anima loro; ciascuno di essi cerca di indugiare nella medesima gradazione spirituale, nella stessa *nuance d' âme*, perchè la tendenza suprema di chi ama è quella di rendere permanente la ineffabile sensazione provata, di contemplare la propria anima nel momento che ama, di contemplarla fuori di sè, e mirare in sè l'immagine che ha prodotto quel fenomeno interiore; e così Giulietta desidera quello che già possiede, mentre Romeo persiste nel sogno; e, anche quando la realtà è raggiunta, *teme* di sognarla—benedetto inganno! Teme quello che già è, e sente come timore ciò che lo domina e l'affascina più acutamente.

Tutta la geniale sovrapposizione del dolcissimo affanno comincia nel punto in cui gli amanti si scorgono e s' indovinano nella folla, e da quel primo inconscio incrocio di sguardi va alitando sino al funebre bacio, gemente tra la mistica solennità delle tombe mute.

E devo forse rammentare anche qual graduale e proporzionale rilievo vada assumendo a traverso il suo dramma pietoso la miseranda figura del vecchio Lear?

Di Shakspeare han potuto taluni dimenticare Coriolano e Timone e Re Giovanni e la trilogia di Enrico VI e Pericle e Troilo e Calibano, ma non Lear, spasimante nella sua demenza, di cui si indovina il germe nella sua prima volontaria abdicazione di re, e poi si accompagna lo sviluppo, e poi, nel momentaneo rinsavire e nella rapida morte, si constata l'esaurimento progressivo e impressionante.

É un caso di psicologia, complicato a un caso patologico in un parallelismo di sentimento e di pensiero. Quando Lear si mostra, già il folle si scovre, quando le cause esteriori funzionano, impersonate nelle prove successive della ingratitudine delle figliuole, la follia si determina; lo spettatore così conosce da prima le tendenze, per poi apprendere le occasioni determinanti che giustificano ogni progresso del disquilibrio mentale in cui il vecchio monarca vaneggia.

Non è il momento di ridire quel che altri ha sagacemente studiato, notando la stupenda efficacia artistica che è nell' incontro delle due follie, quella finta di Edgardo e quella vera di Lear, commentate dall' umorismo di un terzo matto, che è il buffone di mestiere: ciò costituireb-

be uno studio speciale e particolareggiato del dramma che non entra in queste osservazioni sommarie; come allo stesso studio spetterebbe riconfermare la miserevole duplicità di due drammi dell'ingratitudine, in Lear e in Glocester — rispondenza mirabile che rende più profonda la commozione, più inenarrabile la tenerezza.

Victor Hugo ha notato, con una magnifica evidenza di contorni, questo sdoppiamento di azione che traversa molti drammi di Shakspeare e che fa riflettere la maggiore in una più ristretta che la riproduce. In "Amleto„ due figliuoli che si trovano di fronte: Amleto e Laerte e due padri da vendicare, il morto re e il morto Polonio — due vendicatori e due ombre. In "Lear„, due padri orbati dalle due grandi luci — quella degli occhi e quella della ragione: Lear e Glocester.

In Lear sono le fasi progredienti di quella pazzia ragionante che si riscontra nelle manie periodiche e nelle quali gli alienisti vedono un prodromo della paralisi generale: è una strana mescolanza della vita sana dell'anima con quella inferma, e si sviluppa in base a gravi psicopatie acquisite per speciali cause morali; nelle incessanti sottigliezze di una dialettica acuta, nelle tendenze alla disputa, lo spirito organico impulsivo ha invaso il dominio dell' intelletto, e nel continuo assottigliamento della perspicacia

il maggior sintomo delle alterazioni ragionanti del pensiero.

Oltre a rendere in una misura di sapienza sorprendente, questo travaglio letale del cervello, in Lear, Shakspeare ha fatto corrispondere al moto patologico del personaggio un moto psichico che lo innalza alle supreme altezze artistiche ; un demente come Lear fa dimenticare tutta la irrappresentabilità di un infermo come lui, per virtù di questa inesplorata rispondenza tra le sue facoltà cerebrali e le azioni dell' anima sua. Un esemplare più di questo grandioso è inattendibile, perchè qualunque altra follia riprodotta sulla scena non può avere una più netta e recisa determinazione germinativa , nè una più adeguata giustificazione negli eventi che contribuiscono a far progredire quella deviazione della ragione. Quando Regana e Gonerilla rispondono con tanta atroce ingratitudine a' bizzarri beneficî del padre, quando questi raccoglie la più snaturata reazione alla sua generosità, non v'ha chi non senta che un uomo così fatto deve inevitabilmente ammattire, nell'amarezza indicibile. Prevedere la sua follia, credendola inevitabile— è qui il profondo sentimento della pietà che sgorga dal dramma con una forza supremamente patetica.

L' opera psicologica ha fatto vibrare le più celate e misteriose corde del *pathos* e non vi

sarà anima umana mai che non piangerà innanzi allo spettacolo dell'urlante vegliardo.

Io potrei continuare i profili degli altri personaggi shaksperiani, dall'ipocrita Enrico VIII a quel Bruto così umanamente eccelso nella sua analisi di Amleto romanizzato, a quel Giulio Cesare che del suo spirito, più che della sua persona, riempie tutto il dramma mirabile da lui inspirato, e a quell' altro ostinato amatore che è Antonio, il quale, avvinto alla maliarda regina nelle spire di una voluttà inesausta, par che sublimi la fatalità delle aberrazioni invincibili.

Prolungare quest' esame sarebbe esagerare forse le proporzioni di un semplice esempio. E dal lungo studio, anche uscendo meglio dimostrata, non apparrebbe meno salda la riprova a cui ho mirato, figgendo anche per poco lo sguardo in quel fascio di luce, in cui il Genio avvicina al nostro spirito l' idea della immensità.

IV.

I TENTATIVI

A traverso la visione del problema, a traverso il profondo entusiasmo per il modulo drammatico più insigne, quale profilo vediamo assumere al dramma moderno e da quali accentuazioni questo profilo trarrà un imperativo carattere di resistenza?

Non mi pare che la produzione artistica abbia segnato un progresso proporzionato all'importanza del genio dal quale avrebbe dovuto trarre il maggior esempio; se da Shakspeare a noi non vi fossero stati ritorni regressivi e deviazioni nocive, la vegetazione teatrale sarebbe di una efflorescenza così doviziosa, da rendere tutte le altre forme poetiche assai meschine nel confronto. Nella drammatica, è avvenuto come nella musica, ove appare da vero inconcepibile come a' superbi modelli settecentisti sia succeduto un barocchismo melodrammatico, deplorevole quanto quello onde le prime generazioni

del nostro secolo furon tanto feconde, e a domare il quale è occorso la rivelazione di esemplari stranieri, che, a loro volta, provenivano da uno studio assimilatore e perseverante de' medesimi classici nostri.

Da Shakspeare a Racine e a Corneille non vi è ascensione, da Shakspeare a Lope da Vega e a Calderon non vi è progresso, da Shakspeare ad Alfieri e a Pellico non vi è evoluzione, da Shakspeare a Schiller e a Vittor Hugo non vi è elevazione. Nessuno di questi artisti, pur sì alti e significativi nel ciclo delle loro letterature nazionali, ha raggiunto un grado di universalità tanto dominante quanto quello del drammaturgo inglese, perchè sono appunto i caratteri umani che difettano nella produzione loro. Il teatro d'analisi di Racine, per esempio, si fonda appunto su una tale assenza del personaggio umano; il protagonista è lo stato d'anima di questo personaggio; ed esso non si manifesta che per ciò che sa dirne il personaggio, non per quello che esso sa produrre nel personaggio. Fedra non parla come una donna agitata dalla violenta passione che la tormenta, ma parla come una donna che descriva ciò che avviene dentro di lei; e ciò è ben differente.

E in questa specie di psicologia descrittiva, ove essa è ben lungi da raggiungere l'azione mercè la quale il teatro l'accoglie, si affermano quasi

tutti gli altri drammaturghi importanti de' tempi trascorsi; i tipi di Calderon sono anche men veri come persone, perchè esprimono allegorie e eccedono da ogni umanità, e quelli di Schiller sono nati da un ravvivamento storico e simboleggiano più l'idealità della storia che il realismo suo; il nostro Alfieri, le cui tragedie presentano uno scheletro così unico, e quei romantici come Pellico, Manzoni, Niccolini, Marenco che delle loro esaltazioni patetiche o gagliarde hanno avvivato un intero teatro rimasto per qualche tempo in piedi, nel gran tripudio delle aspirazioni patriottiche nazionali.

Ma pur troppo la tragedia, tagliata soverchiamente su' modelli classici di altri evi e di altre prevalenze di pensiero, non è fatta per tradurre questi moti della consciènza universale, che si rifletton ne' tipi d'arte e ne' caratteri studiati sotto questa speciale proiezione di luce. La psicologia de' personaggi è mutata, e con essa è mutata tutta la logica del teatro; onde tutti i modelli tragici che si volessero evocare, non faciliterebbero di un'ora la soluzione del problema nel teatro moderno.

Sulla vecchia scena si sdoppiarono le due forme del riso e del pianto con una nettezza di delimitazione intollerante, così dell'anima umana gli scrittori antichi non intesero che un atteggiamento solo, come del volto gli attori videro

due smorfie distinte e tradussero nelle loro maschere col più reciso antagonismo plastico. I due elementi dovevano contemperarsi nel dramma modermo, in cui l'anima umana è stata espressa in tutte le sue meravigliose complessità di passioni e di dinamismo.

Nè il Destino, più fatalmente inteso, nè l'Azzardo, più capricciosamente operante; nè Sofocle epico nella sua tragedia, nè Aristofane satireggiante nella parodia o Menandro domesticamente gajo. Qualcosa di più vasto, di più vario, di più umano, come forza, come osservazione, come pensiero: il dramma nel quale solo è possibile un compendio della psiche universale.

Tutto il contenuto psichico del teatro antico, se non ci sfugge a dirittura, non ci penetra di certo. La satira politica di Aristofane, la comedia domestica di Menandro, di Terenzio, di Plauto corrispondono a condizioni speciali di vita e di sentimenti che, per quanto vivo sia in noi lo sforzo di pervenirvi e organizzata la cultura per ripresentarcela, non riusciremo mai a far presente integralmente per poterci sostituire allo spettatore contemporaneo di quelle rappresentazioni. Noi giudichiamo tutto il teatro greco e latino, come quello del Cinquecento italiano, che par torni ad Aristofane traversando Menandro, con un criterio che non è quello dello spettatore, ma quello del letterato: il metodo nostro di

critica sul teatro antico è letterario, non già di quel teatro che le mutate tendenze del momento, il mutato gusto dell'ora, il mutato sentimento e la logica dell'istante, il mutato senso di gustar la vita rendono oggi incapace di figurar nelle nostre visioni. A noi manca la psicologia di quell'arte, come ci manca la psicologia di quel publico che la intendeva; delle sue tragedie e de' suoi drammi non saremmo mai gl'intepreti, per non saper divenirne i muti attori, e se il valore della tragedia antica è ancora, in molta parte, comprensibile, se co'valori d'una conscienza storicamente intesa, noi sappiamo ritrovare il suo; una tale evocazione di spirito è meno facile ancora per la comedia, il cui valore comico, la cui coerenza, la cui vivezza han subito un più grande spostamento, passando da una logica di satira a un'altra. Dalla comedia politica alla comedia domestica, la differenza è significante; da quella di carattere a quella d'intrigo, il divario è grandissimo, perchè l'una è tutta fondata sull'individuazione, l'altra è tutta resa dal garbuglio divenuto fine a sè stesso; l'una fissa un tipo comico, l'altra fa derivare da un intreccio di avvenimenti la comicità, non determinando alcun tipo; l'una implica uno studio sul cuore umano, l'altra non fa che cogliere l'atteggiamento comico di talune situazioni concretate ne' personaggi che le occorrono; in questa forma i per-

sonaggi son creati dalla situazione, in quella sono i personaggi che la creano.

In altre comedie, il comico è nelle cose che dicono i personaggi, non in quelle che essi fanno; e tale comicità è la più passeggiera, perchè la frase ha un valore comico per le circostanze speciali dell'ora in cui è formulata da un determinato atteggiamento: le allusioni, i bisticci, il gioco di parole, lo scherzo variano di significato col tempo in cui provocano il riso: e, difatti, quel che meno è ora comprensibile dell'umoristica vivacità di Shakspeare per noi, è quel bisticcio de' suoi *matti* e di tanti suoi personaggi, la cui arguzia è solo consacrata nella frase che pronunziano. E poi, più il personaggio è conscio della sua comicità, meno comica è l'impressione che noi subiamo: la vera forza del ridicolo è nella ignoranza che ha il personaggio della sua ridicolezza. Nella comedia antica le persone eran troppo consapevoli di essere ridicole, mentre nella comedia moderna avviene l' opposto, con più efficace risultato.

Spostata interamente l'orientazione comica, il modello della comedia non è designabile con la stessa sicurezza onde si può additare uno studio psicologico nel dramma. Goldoni ebbe, per esempio, un dono comico straordinario; ma chi oggi ode le sue comedie, in una condizione di indipendenza assoluta, si accorge che, anche in quella

vita frivola, superficiale, mediocre che Goldoni ha ritratta, si poteva penetrar più di quanto egli non abbia fatto. Di certo, accanto alle sue Coralline e a' suoi Lindori, al suo Fulgenzio e al suo Geronte, a' suoi maldicenti, a' suoi bugiardi, a' suoi ciarlieri e alle sue civette, vivevano pure coloro che nell'anima concentravano un dramma e nel cervello maturavan la rivoluzione. L' artista vide ciò che egli tendeva a osservare, ciò di cui egli si compiaceva di guardare e di sentire come rispondenza di una vita interiore, che in lui palpitava, semplice, gaja e ingenua.

Ma in Goldoni è ancora una unilateralità comica, che non traduce la molteplicità psichica moderna, osservando la quale è nata la forma del dramma in cui si reintegra il dissidio delle due forme antiche.

Il sentimento di una comicità meno intollerante, più aperta a' riverberi del dramma e alle oscillazioni dolorose della conscienza, era già penetrato in un artista da vero superiore, il solo dopo Shakspeare che abbia sentito nel carattere teatrale qualche cosa di diverso e l'abbia espresso. Parlo di Molière.

La sua comicità è già meno assoluta e i suoi personaggi sono caratteri, come non eran stati quelli della comedia antica e di quelle d'intrigo e di situazione, e come gia erano apparsi nella sottile analisi di Cervantes, un degno predeces-

sore di Molière: caratteri, vale a dire trascrizione di movimenti di anime, di sentimento, di volontà, di pensiero. Il fondo della comedia molieriana perciò è drammatica; essa ha riassunto un numero maggiore di caratteri viventi, essa ha individualizzato l'universalità di talune passioni, esprimendo di quelle individuazioni tutto quanto in essa vibrava di lieto e di doloroso insieme. Tartufo non è tutto comico, come assolutamente comici non sono Arpagone e Alceste e Dandin; v'ha in essi un elemento diverso dalla comicità, che non è spirito, non è satira, non è ironia, non è umore: v'ha una tristizia del tutto ignota alla felicità della comedia antica, alla bontà della comedia goldoniana, e che fa pensoso l'artista e più educativa l'opera sua.

Nelle comedie shaksperiane, quelle assolutamente chiamate tali, nou è entrato questo elemento; in quelle, il grande artista si è compiaciuto di arruffare un garbuglio, di annodare le circostanze di una favola e, anche delineando vivamente le figure a questa interessata — il prodigio di questi coloriti era nel suo temperamento — egli non pensò di certo a scolpir de' caratteri nelle sue comedie, col vigore e la resistenza onde quelli de' suoi drammi furon scolpiti. I tipi comici sono del resto ne' suoi drammi, più che nelle sue comedie: Falstaff proviene da due drammi e quando entra nella burla d' una co-

media; è per prolungare la sua missione gioconda, iniziata altrove.

La sola comedia di Shakspeare, in cui un personaggio vigoroso, un carattere incontrastabilmente magistrale intervenga è *Il mercante di Venezia*. Questo lavoro non ha delle altre comedie di Shakspeare l'equivoco e l'arruffio; ne ha la vivezza, la snella andatura, la varietà degli avvenimenti, ma il metodo adottato è quello de'suoi drammi: Shylok ha una sagoma, ha un rilievo, un'espressione come l'hanno Lear, Macbeth, Coriolano, Bruto. In lui è il dramma, in quelli che lo circondano è la comedia, agile e fantastica, un po' arbitraria, ma giuliva e piacente.

Nell'ebreo avido, ostinato, sordido, crudele è l'affermazione secolare d'una lotta ardente tra due razze, il dissidio tra due pregiudizî, la tenzone tra due forze represse nella conscienza, nella storia, nella intollerante superbia di due opposte generazioni. L'alterco ingeneroso è studiato a preferenza solo in una conscienza: i cristiani del dramma, la stessa Porzia, sì scaltra e sì acuta, non valgono l'Ebreo per il poderoso rilievo onde emerge, figura invadente dell'intera comedia.

Gli avvenimenti stessi sono condizionati alla tensione che anima il personaggio, gli dàn rilievo e moto e giustificano la sua esistenza artistica; altrove il sommo psicologo ha studiato il cammino evolutivo d'una densa passione umana; nel *Mer-*

cante di Venezia volle sperimentare l'applicazione di un principio di razza e di tenacia atavistica, in contatto con un ambiente mutato e diverso. Quest' urto continuo e accentuantesi in tutto il corso del dramma giustifica la caparbietà dell'ebreo, la sua perversità, il suo odio. Egli è il depositario di una eredità, per diritto di tradizione, per fanatismo di fede, per volontà e per sentimento; custodirla, difenderla, disputarla sino all' ultimo non è malvagità; penetrate in Shylok e vi apparirà doverosa e perfino coraggiosa la sua ostinazione; e quando tutti i cristiani, in ultimo, son severi con lui sino all'asprezza, l'Ebreo diventa compassionevole, e tra lui e i suoi nemici, un animo delicato non stenterà a dichiarare in chi maggiore sia la ferocia.

Shylok è l' Ebreo: non questo o quell' ebreo, allo stesso modo che Arpagone è l' Avaro, Alceste è il Misantropo, Tartufo l'Ipocrita. La comedia, per questi grandi artisti, anzitutto è stata pretesto a uno studio di caratteri, ha raccolto i connotati universali del tipo. Racine ha fatto soggetto delle sue tragedie una passione, Moliére una creatura incarnante una passione. Il processo s'inoltra in una individuazione sempre più densa e perciò sempre più umana: e in questa individuazione è l'universalità. Però Moliére ha osservata la vita in una misura non sovrabbondante, come Shakspeare; ma più misurata,

più in rapporto con le espressioni reali; egli non mira nè all'eccezione, nè all'astrazione. Il temperamento suo è più realistico, perciò, e il suo processo mette capo a quello di Balzac, che guarda la vita nelle condizioni stesse e in una stessa contemperanza di logica. Nessun eroismo e nessuna mostruosità.

Ci avviciniamo così al concetto moderno di penetrar nel teatro e plasmar le sue creature sotto un aspetto di umanità che non esorbiti da quello che noi osserviamo tutti i giorni. La verità del teatro non è diversa nelle opere successive che l'hanno arricchito. Goldoni, infatti, non ha guardato fuori della mediocrità e tutti i tipi sopravvenuti sulla scena drammatica — chè è inutile parlar più di una scena eminentemente comica, dopo che l'osservazione è entrata in tutte le complicazioni della vita — non han potuto parlare più a sentimenti troppo alti per essere reali e troppo eccezionali per essere quelli di tutti.

La psicologia di questi personaggi è stata, conseguentemente, diversa; è stata scoverta ne'fatti ed è stata vista ne'personaggi come riflesso. Anzi, per un periodo non breve, è stata conferita al fatto una importanza sovrana, con evidente discapito della creatura artistica; perchè l'osservazione della vita ha rivelato agli artisti in generale, e a quelli della scena in particolare, una varietà

doviziosa di combinazioni, ove spesso si son smarrite la realtà del personaggio e le sue intime risorse a cui un carattere artistico non può abdicare. E in questo risultato così refrattario, l'avvento di un teatro d'idee, ha fatto ragionevolmente dubitare che il lavoro concepito e compiuto per la scena, possa sopportare quella somma di realtà intime della conscienza e che è così equilibratamente penetrata nel romanzo moderno. Si è visto che il comediografo deve rinunziare a molte delle sue risorse di artista, a molte delle sue idealità di pensatore, a molti de'suoi magisteri di forma. Si è detto che egli è obbligato a proporzionare le sue idee a quelle del suo publico, le sue verità direttamente osservate alla comprensione generale, rinunziare al suo stile, che è tanta parte della psicologia di un' opera, per adottarne tanti per quanti sono i personaggi che parlano, e che anche la logica del lavoro deve corrispondere a quella speciale della scena, così apertamente illusoria e fittizia.

Tutto ciò è vero.

Zola, peraltro, è convinto che il metodo naturalistico possa transformare completamente il teatro e che il drammaturgo abbia il potere di tradurre nell'opera sua le potenze reali che avvivano il romanzo. I psicologi non dividono l'opinione di Zola, e il quesito non è risolvibile dalla polemica, ma da un' opera d'arte che dimostri

sormontata la difficoltà e tagliato il nodo della questione. Se Zola potesse additare l'opera teatrale che abbia conseguito le speranze da lui vagheggiate, non avrebbe bisogno di presentare un volume come il suo, demolitore di tutta la produzione esistente (*). I psicologi, invece, possono additare non un'opera, ma qualche scrittore moderno che abbia dimostrato giusto il loro sospetto, col risultato de' suoi drammi.

Il pensiero corre, infatti, subito ad Alessandro Dumas; a' notevoli tipi di lui che han portata la squisitezza della sua sensibilità, la sottile critica sua, l'agile penetrazione, la fine arguzia e l'amabile scetticismo in *Demi-monde*, *L'ami des femmes*, *Visite de noces*. Essi potrebbero provare appunto che tutte queste qualità di un comediografo prezioso non bastano a creare una comedia, degna assolutamente di questo nome.

L'Autore, infatti, vi impera troppo: Oliviero di Jalin, il visconte di Ryons, Lebonnard sono troppo evidentemente Alessandro Dumas, professanti le sue idee, pronunzianti i suoi motti salaci, diffondenti il suo concetto della vita, proclamanti la sua morale. Se Dumas avesse tenuta una conferenza sugli argomenti svolti in quelle comedie, non avrebbe parlato differentemente, come se avesse scritto delle *brochures* non avrebbe con-

(*) Emile Zola — *Le Naturalisme au téâtre.*

sacrato, una logica, una psicologia, un frasario diverso: rileggete le sue Prefazioni celebri, la sua *Question du divorce, Les femmes qui tuent et les femmes qui votent* e la riprova sarà immediata. Pur non di meno, quei personaggi permangono, per una evidenza che conferisce loro la rassomiglianza con un uomo vero, con un uomo che pensa, che discute, che sente: non chiedete alla comedia la semplicità della fattura, la verisimiglianza dello svolgimento, la logica degli altri caratteri, l' ingranaggio speciale atto a giustificarla con una parvenza di verità; fermatevi a quei tre personaggi e la intensità psicologica loro è innegabile, come immancabile il loro fascino su voi che pensate, che discutete, che sentite.

Dumas è senza dubbio un maestro, non della comedia, ma della polemica, della discussione, della critica; impegnato in un lavoro scenico, egli sa rendere interessante anche questo, per il dono invidiabile dell' ingegno e l' eloquenza della parola. Egli non possiede il meccanismo sagace di Vittoriano Sardou, la virtù di costruire ampiamente e solidamente un dramma come Emilio Augier; ma sa farvi riconoscere nel tipo, nel quale ha trascritto sè stesso, quelle forze vive di uno spirito moderno che è pure il nostro, e una tendenza alla critica che è anche in noi. Il suo de Ryons è più arguto di noi, ma le verità ch' egli dice sono state le verità di un secolo che ha visto

le prime ribellioni a taluni convenzionalismi che ci han deviato dalla felicità. Il suo spirito indagatore, il suo pessimismo, la sua dialettica ci convincono, perchè riassumono taluni insoddisfatti aneliti nostri, ond' egli non dura fatica a convincerci; così la sua sensibilità e il fondo intimo della sua tristezza ci seducono e additano al nostro pensiero la via per una indagine che non è certo priva di un curioso interesse.

Perciò, talune tesi che Dumas ha affrontate, non hanno l'apparenza di un dilettantismo infecondo, ma accennano a taluni problemi che i suoi contemporanei si erano imposti da tempo: non è più solo l' artista che opera in noi, è il moralista; giacchè il concetto etico ch' egli proclama a traverso i suoi paradossi, nelle situazioni importanti ch' egli crea, ha un riscontro in qualche cosa di intimo e di sano che è nella conscienza della generazione alla quale egli parla.

Il teatro non deve muovere da preconcetti etici, si è detto; il suo compito è di riprodurre la vita, il sentimento della realtà umana: emuovere, non discutere; rappresentare, non polemizzare. Anche questa imperativa designazione ha un fondo di verità; ma anche in essa, come in tutto ciò che è intollerantemente affermato, è una confusione che la stessa intolleranza non consente di evitare. Io voglio dire che non si deve scambiare il metodo dell'opera teatrale con l' inspirazione

del pensatore e dell'artista: quando si afferma che il teatro deve commuovere, si indica la qualità dell' effetto ch'esso deve produrre sugli ascoltatori: si determina, cioè, come mezzo della sua animazione, una vasta partecipazione sentimentale, un efficace impegno di passioni; ma con ciò non si condanna l' intento del comediografo che sarà stato quello di additare un problema urgente dell'umanità, un quesito che travaglia le classi, un dissidio che turba la sincerità della vita e intralci il cammino dell' uomo verso la gioja cui essa tende.

Un comediografo perchè mai dovrebbe rinunziare a una missione più alta e più utile, per fermarsi alla sola osservazione di fatti indipendenti da qualsiasi concetto etico e sociale?

Se egli possiede il suo dono, saprà emozionare il suo publico, anche incarnando nell'opera sua un problema; anzi, egli non saprà vedere il problema se non in una condizione che rilevi di esso ciò che più impressiona e, emozionando, convinca.

Il moralista del teatro, che mostra un altro lato della figura del psicologo, sente il quesito etico sotto una forma di arte; il suo argomento non è un giudizio, è un sentimento; la sua proposizione non è un concetto, è un fatto; la sua dimostrazione non è una serie di raziocinî, è un movimento di passione. Insomma, la logica del

comediografo è fatta della sua psicologia; quando egli sa esprimerla in questa condizione e sotto un aspetto di vita psichica, perchè non potrebbe egli far vivere questa espressione sulla scena, incarnandola in personaggi che dialoghino e, nel dialogo, la muovano?

Io credo anzi che l'apparizione del moralista nel teatro, sia il sintomo di una piega nuova che questa forma di arte è andata assumendo nell'ultimo trentennio del secolo; parmi che essa corrisponda alla nuova tendenza dell'inchiesta che in noi, lo sviluppo e l'abitudine scientifica hanno infiltrato, e che, per farci conoscere più intimamente e profondamente le cose, ci ha inoculato uno spirito di reazione a tutto quanto non risponda direttamente alla logica, alla verità, alla sincerità, alla idealità sana della vita.

Quando Dumas porta nel teatro una questione come quelle ch'egli ha illustrate scenicamente e esprime le sue idee sull'amore, sulla famiglia, sull'adulterio, sul danaro, egli impersona appunto un tale spirito di rivolta che si respira nell'atmosfera del tempo; ma il problema morale non è inteso da lui scompagnato da un criterio di arte. I suoi principali personaggi, quelli in cui egli ha fatto passare il suo cervello e il suo cuore, sono realmente de' personaggi artistici, pur essendo delle condensazioni diverse dello stesso problema; è perciò che il moralista non ha allontanato dal-

l'artista la visione onde questi poteva e doveva divenire efficace.

È vero che la psicologia del moralista è guidata da una ragione etica speciale, quella che lo spinge a studiare una passione non per quello che una passione sia, ma in quanto possa a lui fornir occasione di esprimere un giudizio e di additare un rimedio; Bourget, appunto parlando di Dumas, ha detto che il psicologo analizza unicamente per analizzare, e il moralista analizza per giudicare. È vero, dunque, che le energie della passione, i raffinamenti del pensiero, i miraggi della beltà non contentano il moralista, il quale guarda alle conseguenze di tutto ciò che da sè solo interessa l'artista; e per tale ragione, egli è obligato a recidere dal moto impulsivo di un' anima tutto quanto non può avere un' influenza diretta sulla sua Regola, e perciò tutta l'anima gli sfugge quando egli scovre, contempla, con una preoccupazione giudicatrice.

Ma non è men vero che col moralista è penetrato nel teatro una specie di psicologo che ha reso più permanente lo studio e più sottile. I seguaci di Alessandro Dumas, se mai egli ne ha avuto di importanti, sono stati costretti ad aguzzare il loro talento nello stesso studio, a tenderlo verso la stessa osservazione, a seguire una passione acutamente, per coglierne il dissidio con la ragione etica de' tempi.

Ecco dunque un progresso dal lato psicologico, che non va trascurato. Quando il moralista studia ciò che vi ha di biasimevole, di offensivo in taluni rapporti umani, di contradittorio in talune istituzioni, di falso in talune convenzioni, è obbligato a studiar l'anima umana in relazione di tutto ciò ch'egli vuol condannare o esaltare: l'elemento psicologico che penetra nel suo studio è oltremodo utile allo sviluppo del processo.

E poi, un presupposto morale è nell'estetica di ciascun artista, il quale è obbligato a guardar l'anima e le passioni in un modo speciale di sentire gl'impulsi etici che in lui determinano la vita morale.

In lui la missione del moralista non è assorgente e ingombrante come in chi guarda la vita solo per scorgerne questa prevalenza morale; quindi, il suo giudizio non si formulerà nè in una tesi da dimostrare con l'opera teatrale, nè in un principio da incarnare in uno de' suoi personaggi; ma si accentuerà nelle pieghe intime, negli atteggiamenti del carattere, in modo da far pronunziare al publico quel giudizio morale ch'egli non ha espresso, ma che ha voluto che il publico esprimesse.

In tal caso, il moralista è il publico, giacchè è lui che formula il giudizio, è lui che sente la tèsi, è lui che la intende dimostrata nell'opera che ha udita; ma il sentimento e l'espressione

della folla sono state preparate abilmente dall'artista. Questo fenomeno è stato già rilevato più innanzi, come semplice prodotto psicologico; quí trova la sua conferma per specificare l'intervento di una tesi in un'opera teatrale.

Molière non propone una tesi al suo publico, ma gli espone un tipo che si chiama Tartufo. Egli non annunzia quel che pensa del suo personaggio, non confessa se mai lo creda degno della sua stima di galantuomo; ma è innegabile che egli fa dire al suo publico quel che egli direbbe sul conto dell'ipocrita, se fosse chiamato a pronunziarsi.

Questo lavorìo occulto e secreto non è una tesi, ma è la soluzione di un tema morale, è un giudizio, nel quale è tradotto il grado di moralità dell'autore.

Ora, io penso che in ogni carattere teatrale sia una trascrizione più o meno esplicita e intelligibile di un tema morale, e che, a questa stregua, tutti i più grandi plasmatori di caratteri siano stati de' moralisti alla loro maniera; ma tali da attrarre il loro publico nel raggio della loro morale e nell'orbita della loro conscienza.

La morale del teatro non è ne' fatti, è ne' sentimenti che inspira — ha lasciato scritto Madame de Staël.

Perciò, quando un problema si sa condensare in un carattere che tragga l'arte verso le sue energie

di umanità, quando si sa farlo scaturire da un ordine di situazioni psichiche, sì che lo spettatore, in conspetto della rappresentazione che il drammaturgo gli fornisce, abbia per un processo assimilatore il risveglio del sentimento che anima quella rappresentazione, il moralista nel teatro risponde quasi a un bisogno della maggioranza, la quale reclama l'apparizione di colui che sappia ascoltare le sue voci, intenderle e riassumerle in una forma di arte espressiva e condensatrice.

Perciò non più tesi, assolutamente intese e che impongono la costruzione speciale di un'opera nella quale la verità non sia osservata con un criterio indipendente, ma con quello che possa fletterla agli scopi del tesista; tanto più che queste tesi — come avvenne a Ferrari pel suo notevole *Duello*, il quale ha lasciato al teatro un carattere che non si dimentica — non si risolvono mai da un lavoro teatrale. Ma lo studio profondo e penetrante delle anime, vivificatore di tutti quei problemi che vi discovre, di tutti quei dissidî che vi fecondan le passioni, di tutte le miserie che reclamano una riabilitazione, di tutte le angosce per cui la liberazione è premio di umana pietà.

In questa piega mi pare sia entrata l'arte contemporanea del teatro e si compendii la sua formula recentissima.

Se non che, la logica nuova non è ancora la definitiva per questa espressione moderna, che reclama un rinnovamento de' metodi artistici, e una viva semplificazione, di cui si contano tentativi notevoli.

Ma turba in molti ancora l'opera d'arte, la prevalenza del pensatore sul drammaturgo. In Ibsen questo squilibrio è frequente e non è stato corretto ne' suoi imitatori.

Ricordo — per citare un esempio recente — una medesima condannevole eccedenza di elementi di discussione nel dramma di Max Nordau, *Il diritto di amare*. In essa, tranne il second' atto e l'ultima parte del quarto, ne' quali i personaggi agiscono sotto l'impulso della loro passione, il concetto ribelle è tradotto dalla protagonista Bertha Warhmund con un assolutismo indegno di un fine psicologo. Il Nordau ha voluto mostrare una donna moderna, piena di esaltazione, stanca di suo marito—un egregio commerciante equilibrato di mente e sano di cuore—e rapidamente accesasi d'amore per un giovane professore, utilitario e cicisbeo, il quale le ha parlato un linguaggio che a lei è parso pregno di idealità e di amore. Bertha, però, col tradir suo marito, non crede di commettere cosa che una conscienza onesta deva rimproverarsi: l'amore ha i suoi diritti, e quando ella, a venti anni, sposò Giuseppe Warhmund, non scelse,

accettò quel che altri le impose: era inesperta, ingenua del più tentatore mistero della esistenza. Qui l'autore delle *Menzogne convenzionali* e de' *Paradossi* rivendica in conspetto del drammaturgo la sua qualità prevalente di tesista, e il suo intervento è così diretto e palese, da non lasciar dubbî sulla inefficacia di questa specie di costruzioni sceniche fatte per uso speciale de' signori pensatori.

Bertha, sentendosi libera nel suo diritto, non mente nè a sua madre, nè a suo marito. La madre tenta dimostrarle che le esigenze sociali sono imprescindibili; ella sostiene, invece, l'uguaglianza de' due sessi: la polemica si accende, ma la giovine non ottiene quel ch'ella sognava, perchè il marito, chiamato il professore, l' obbliga a sposare sua moglie: al tentennamento di costui e al limitato entusiasmo ond'egli accoglie l'offerta, Bertha si avvede che l'amante è molto men degno di lei di quanto non sia suo marito, pel quale il diritto di amare è un diritto animale soltanto, mentre, nell'adempimento del proprio dovere, nel sacrificio di tutto se stesso in vantaggio de' figli, consiste la vera gioia della vita.

Se dovessi discutere questo dramma del Nordau con criterî che non siano solo impegnati nella psicologia, rileverei anzi tutto nella costruzione logica di esso come il mezzo che risolve la situazione per l'autore, col far trionfare il con-

cetto della morale comune e non il principio di ribellione, non derivi dalla situazione su cui tutta l'opera s'impernia. Se questo diritto d'amare è imperativo nell'anima nostra, non sarà il rifiuto che appone il professore Bardenholm ciò che spiegherà la ragione di questo diritto e la sua necessità ad accentuarsi o ad annullarsi nel cuore nostro: se il Bardenholm fosse stato un'onesta persona, si sarebbe immolato al dovere che l'anormale posizione di Bertha nella famiglia Wahrmund gli aveva creata; non perciò Bertha avrebbe avuto una ragione più legittima a tradir suo marito. Breve: la pecca capitale del lavoro sta nell'aver stimato degna conclusione un fatto del tutto indipendente dalla situazione psichica in cui i principali personaggi sono impegnati.

Ma questi personaggi non diventano interessanti, sfuggendo a' caratteri precipui di umanità, nè la psicologia di Nordau drammaturgo è quella che possa in una maniera compiuta giustificar nel teatro il moralista. Dato il tema e la medesimezza della situazione, il senso comico di Sardou, nel suo brillante *Divorçons*, è al certo superiore alla prolissa aridità del Nordau, non fosse che per la vivacità spesso sottilmente dumasiana de' primi due atti; come, data una situazione non molto diversa nel romanticismo del vecchio teatro, la *Gabriella* di Emilio Augier ci avvicina all'umanità di un'anima deviata, per virtù di un

sentimento più dolce che ci rende anche più indulgenti.

Ma non è più a parlar di moralisti, or che il dramma tende a rivelarci degli analisti di anime, scrittori cioè che penetrano nelle passioni per scrutarvi gli antagonismi con tutto quanto è nell'ambiente considerato come una somma vivente di pregiudizî, contro cui si spezzano le più audaci rivolte dello spirito nuovo. Ibsen non si è imposto altro compito che quello di tradurre nelle sue opere questa battaglia; da' suoi primi poemi drammatici, *Brandt* e *Peer Gynt*, all' ultimo, *Il piccolo Elyof*, egli non esprime che un tormento di verità che incalza l'anima umana verso la lotta più disperata. Altrove ho osservato questa produzione (*), la quale non va certo considerata come un fatto isolato, estraneo alle condizioni del nostro ambiente e al senso ribelle che si annida nelle conscienze nuove.

Se il penetrare in queste latebre dell'anima è psicologia, Ibsen è anch'egli un psicologo e de' più gagliardi; ma se lo scovrire un problema d'anima e additarlo, astraendo da' complessi mo-

(*) G. M. Scalinger — *Ibsen*. Studio critico.

vimenti di quell'anima e da ogni elaborazione interiore ravvivata da una ricerca costante e perforatrice, non basta per uno studio prettamente psicologico, Ibsen non è un psicologo, che raramente o incompiutamente. In *Casa di Bambola,* in *Spettri*, la profondità del suo studio è evidente; ma in *Donna del mare,* in *Solness,* in *Hedda Gabler*, la densità del simbolo riduce l'opera sua più intellettiva che emozionante, per modo che le qualità dell'artista son largamente assorbite dalla rigidità del pensatore inestinguibilmente assetato di verità.

Una umanizzazione più armonica de' problemi, in opere pregne di elementi di vita e di realità vissuta, trova il publico moderno ne' personaggi di Ermanno Sudermann. In essi è passata da vero una gran parte delle nostre sofferenze, delle irreconciliabilità moderne e una operosità di lotte senza riposo e senza benessere.

Nell'*Onore* è un dissidio feroce e incommensurabile tra la resistenza dell'ambiente pigro e corrotto in cui i secoli hanno accumulati i pregiudizî e l' immoralità e l'anima giovane in cui il concetto della vita, la sana idealità del lavoro, il conforto di un'agiatezza decorosa hanno

insinuata una energia di dignità superiore. In *Casa paterna* è tradotto lo stesso conflitto in un'attitudine inversa: è la giovane Magda, che ha acquistata della vita una valutazione più libera e non può nè comprendere l'ambiente della sua famiglia e del suo paese, nè esser dagli altri compresa nella sua indipendenza tormentosa e nell' amore tenace che l' avvince al figliuolo.

Il vecchio padre di Magda, rimasto nel suo rigido militarismo, fedele al dovere, alla disciplina, all'onore, come questo è inteso nella società in cui le convenzioni hanno tutta la tenacia dell'atavismo, è la vittima di questa inflessibilità, fuori della quale ei non vede altra legge; quando la figliuola lascia la casa, egli ha un primo accesso di apoplessia che gl'inutilizza un braccio: quando la verità sullo stato della figlia gli si rivela e la sincerità di costei gli dimostra impossibile di legittimare una colpa che non è la sola della sua vita, il vecchio colonnello, colpito da un nuovo accesso cerebrale, cade fulminato al suolo. La chiusa di questo dramma diffonde quello sgomento tragico, che rampolla dalla irreparabilità, ed è una delle più impressionanti che siano apparse ne' saggi recenti d' un teatro psicologico, ove gli eventi sian mossi dall'attività delle forze intime di cui vivono i personaggi. Le conseguenze della lotta vi son scorte

fino all'istante più decisivo e più tragico e se, talvolta, la discussione s'intromette nell'azione, per quel non condannevole bisogno dello scrittore di chiarire tutta la ineluttabilità di un dibattito, l'elaborazione psicologica per compenso, vi è presentata assai spesso in quella condensazione tanto provvida in teatro e che fa pensare agli scorci drammatici e significativi delle figure scoverte nelle feconde accentuazioni di un talento pittorico.

I tratti psicologici del Sudermann son recisi e sapienti, comentati sempre da una felice e minuziosa caratterizzazione dell' ambiente, che diventa uno de' protagonisti de' suoi lavori. Anzi, spira una tenerezza commovente da quegli sfondi così minuziosamente segnati, un senso di delicatezza suprema che rivela un pittore tanto fine quanto sincero. La sua psicologia è tutta in questi tratti dolci e patetici che rendon più crudeli gli antagonismi e i contrasti, onde in questi son tagliate le figure che cozzan con l'ambiente di cui lo spettatore ha inteso, ne' particolari svelatigli con virtù fiamminga, il valore del sentimento e della realtà.

Questo emozionante dipintore di scene familiari, questo efficace discovritore di episodî domestici ha il dono però di non schizzarne un solo che non sia utile alla psicologia del dramma; l' ambiente ravvivato in questa condizione speciale ha nello studio un significato altissimo,

giacchè ne' lavori d'arte scenica non solo è stato lungamente trascurato questo genere di ravvimento tanto influente; ma, anche quando si è tentato, è stato assai difficile per l' artista fermarsi al particolare utile e coordinare soltanto questo rilievo, in virtù di una logica interiore, al fatto o al personaggio.

L'ambiente non è solo la folla; molti drammaturghi l'hanno inteso completamente in essa, lo stesso Shakspeare non si servì che della folla per far pervenire allo spettatore le voci dell'ambiente, nel *Giulio Cesare*, nel *Coriolano*, ove è consacrata spesso una simile espressione corale. Il sentimento della realtà, invece, ha oggi sviluppato diversamente questo studio in tutti i lavori letterarî, e in quelli teatrali si è infiltrato lo stesso tipo di osservazione più paziente e più accentuatrice, in forza della quale si rende il carattere dell' ambiente come quello de' personaggi. Ibsen ha rivelato spesso il dono di questi tratti anche ne' quadri più semplici, per non ripetere anche qui che nel *Nemico del popolo* egli ha saputo far muovere e fremere la folla in una maniera efficacissima.

Sudermann sa animare ciò che circonda un personaggio con un processo acuto, ma questa acuzie è guidata da un istinto di squisitezza prezioso. Nell'*Onore*, la folla di queste espressive minuterie è anche troppo densa; in *Casa paterna*

è più proporzionata ma ugualmente efficace, in *Fine di Sodoma* tocca perfino la pateticità co' piccoli bozzetti indimenticabili.

Tutto questo dramma, anzi, il cui torto è quello di essere disorganico e disuguale, racchiude uno de' più riusciti studî psicologici, che, in due atti a preferenza, si rivela intensamente poderoso.

Willy, l'autore fortunato del quadro *La fine di Sodoma,* è convinto che solo nella brutalità del vizio si delineino gli orizzonti di una fervida, inebriante inspirazione. La possibilità di un'arte pura, attinta alle sane concentrazioni di un pensiero sereno, gli muove il riso; il pittore Riemann, che la invoca durante un dialogo soverchiamente polemistico con Willy, è per costui non altro che un borghese dell'arte.

L'arbitrio, le irrequietezze, le frenesie sensuali, le transazioni repugnanti, le audacie insidiose— ecco l'ideale, e, oltre di esso: l'insaziabilità del senso, la pigrizia del talento, l'aridità dell'immaginazione. Nessun'altra tela uscirà più mai dall'energia esausta del geniale depravato a riconfermare la fama onde il primo suo quadro lo ha avvolto: l'ultima, l'estrema inspirazione gli balena in conspetto del cadavere della giovinetta Clarcken che egli ha sedotta, spingendola verso la folle disperazione suicida. Ma una sin-

cope lo vince, quasi fatale punizione, ed egli stramazza tra la sua vittima e la sua tela.

In questo carattere è passato il pensiero di Sudermann che scrisse il dramma in un periodo in cui vibrava in lui indubbiamente un' influenza del dissidio che la Società moderna va determinando tra la generazione nuova, penetrata di pervertimento raffinato e esigente, e quella tranquilla e laboriosa che l'ha prodotta; sotto questo punto di osservazione *La fine di Sodoma,* riannodando l'estetica del protagonista a quella di Quincey, ha una grande affinità con *Casa paterna:* in quella Willy, in questa Magda sono un risultato della stessa lotta; entrambi inconsciamente lavorano ad una catastrofe fatale, entrambi portano nell'anima un travaglio doloroso e funesto.

Willy riverbera le fluttuazioni del suo stesso tormento; pare indeterminato come carattere per l' inerzia stessa che è in lui; pare insicuro perchè si adagia nelle correnti che paralizzano, intermittentemente, i germi della sua energia; come studio psicologico, in mezzo a un lavoro confuso, è robusto e spesso magistrale, perchè Sudermann ha tutto in lui condensato della osservazione vivificante che guida la sua indagine. Basterebbe per tutte la scena dell'atto secondo d' una crudezza sgomentosa: è la prima seduzione di Clarcken — quella dell' anima — con

tutte le violenze, le repulsioni, l'ineluttabilità che s'imprime nel destino di quella fanciulla. Basterebbe la seconda parte dell'atto terzo, notevole per inquadratura e coloritura, e in cui le tendenze di ciascun personaggio sono espresse con una secura efficacia che è fatta di sobrietà: metodo semplice, netto, misurato.

La fine di Sodoma ha tutti gli elementi per essere un lavoro di definitiva importanza, ma quegli elementi han subìto la stessa controspinta che, nella conscienza del protagonista, ha attutito gli impulsi della inspirazione, dell'onesta visione, sorridente a una genialità gagliarda.

Ne' comediografi latini, questo soffio di ribellione non ha agitato tanto violentemente la inspirazione e non ha alimentata con tanta insistenza la ricerca di caratteri così violenti. Forse l'ambiente più libero e più indulgente, i temperamenti più vivaci e men saldi, l'espansione considerata non come una eccezionalità, rendono meno permanente una simile febbre di emancipazione e anche meno interessante lo studio degli artisti. Nell' ambiente tedesco, questi gridi di liberazione rispondono forse a bisogni più intimi, traducono fremiti più repressi; onde francesi e

italiani non s'interessano soverchiamente a questi drammi occulti, che, ne' facili adattamenti della nostra vita, trovano un' espansione men singolare o una rassegnazione più dolorosa.

Le eroine di Alessandro Dumas, quando non sono delle dolenti rassegnate come Matilde nel *Supplice d'une femme* (*) o Margherita nella *Dame aux camelias*, sono delle calcolatrici scaltrissime come Susanna d' Ange nel *Demi monde,* delle perfide ostinate come Cesarina nella *Femme de Claude,* o delle piccole ribelli domestiche come la principessa Giorgio, o delle bizzarre curiose come Francillon. Anche le eroine del nostro Ferrari — non voglio dimenticare questo nome che pure ha un seggio onorevole nelle prime abbondanti espressioni teatrali negli ultimi decennî — si rassegnano nobilmente nella loro dignità di dame calunniate o di spose tradite.

Altra vita, altro ambiente, altra morale, altra psicologia.

E, in Francia, la vivacità femminile, senza slanci di rivendicazione, senza proclamare troppo arditamente la sua perfetta uguaglianza con l' uomo e senza porre e discutere un tema di libertà assoluta e di indipendenza completa, ha

(*) È vero che questo lavoro porta il nome di Emilio di Girardin, ma Dumas si impose con la sua collaborazione; anzi il finale, che determina appunto il sacrificio di Matilde, fu opera assoluta del Dumas.

tradotto il suo istinto di ribellione altrimenti. Ha accettata l' istituzione della famiglia e la indissolubilità del matrimonio, affermando semplicemente il diritto a tradire il marito, come e quando a lei piaccia meglio. La soluzione è più pratica, perchè le ipocrisie sono un mezzo per risolvere i più intralciati problemi, senza darsi la pena di discuterli troppo: il sindaco e il parroco hanno perfettamente ragione a compiere una missione che la società loro prescrive; la moglie che si annoja, che disama il marito, o che, senza neppur disamarlo, trova il vincolo troppo lungo e privo di soverchie emozioni, ha a sua volta perfettamente ragione a scegliersi un amante.

Susanna d' Ange ha, in un modo diverso, le sue proseliti, e prima di divenire Susanna de Moraines, ha saputo provocare una espressione drammatica snella e deliziosa, nella *Parigina* di Enrico Becque.

Quelli che nel teatro chiedono uno studio che sia assolutamente tale, che risponda alle esplorazioni sottili di una vera e propria vivisezione artistica, devon fermarsi a questo tipo, a questa scaltra, gustosa, cinica Clotilde, la quale ha saputo, con una furberia pari al suo egoismo e una preveggenza pari alla sua abilità, risolvere il problema della coesistenza, nel suo cuore, tanto dell' amante, quanto del marito. Pensare col me-

desimo interessamento ad alimentare il benessere dell'uno, il desiderio nell'altro, senza appassionarsi soverchiamente alle preoccupazioni del primo e alle smanie del secondo, è parso un tema molto attraente al Becque, il quale ha avuto due grandi meriti nel delineare questo modernissimo tipo di donna: la sincerità e l'abilità.

Infatti, il valore psicologico di questo lavorìo risulta con una evidenza oltremodo felice, e occorrerebbe seguire minuziosamente ogni parola della semplice e quasi arida comedia, per rilevare con quale accorgimento, con quale finezza, con quale sicurtà siano esposte tutte le sfumature di quell'anima enigmatica, che, nel suo ibridismo sentimentale, non presenta alcuna contradizione e alcuna disarmonia. Come successione di avvenimenti, la comedia di Becque appare quasi immobile: è il vero esempio dell'esame di un *caso*, il quale, per essere solo una situazione, ha tutti i caratteri della stazionarietà. Nulla, infatti, avviene nella comedia; quando il sipario si leva, Lafont è già l'amante di Clotilde, l'amante che ha conquistato tutti i diritti, fin'anco quelli di un marito, poi che di un melanconico marito ha le gelosie, l'inquisizione pertinace, la vigilanza perfino opprimente e la diffidenza offensiva: ne ha in più l'amore, il desiderio inesausto del possesso, le inquietezze e le sofferenze che ne derivano. Egli è perciò un

pò il marito, un pò l'amante insieme. Il comico aspro ma vivace di tutta la comedia — nota a proposito della *Parigina* Ferdinando Martini — proviene da ciò: che i due amanti parlano ed operano come se la loro condizione reciproca innanzi alle leggi morali, sociali e civili, fosse condizione regolare ed onesta.

Questo risultato è dovuto evidentemente alla scaltrezza di Clotilde, — " frutto marcito sull' albero che il tarlo corrode, portato naturale e pauroso di un incivilimento che si disfà " (*). Se essa fosse men preveggente, Lafont sarebbe già stanco di lei; se i riguardi di cui circonda il marito fossero inquietanti, Lafont sarebbe geloso del marito, come avviene in casi simili. Invece Lafont è perfettamente sicuro del marito, non teme lui, teme l' altro amante, il quale potrebbe anche essere immaginario, ma che invece, per un completamento gustosissimo della situazione, è un reale amante: un tal Simpson, forse soverchiamente assente nella comedia, ma ben presente nella situazione, perchè è lui, ignoto e lontano, che fa strugger di gelosia petulante, Lafont.

In quest' unica situazione, vista appunto come tale, cioè senza complicazioni sceniche, senza interventi varî di personaggi, senza combinazioni

(*) F. Martini — *Al teatro.*

artifiziose di episodî, gioca tutto il lavoro; e la forza sua è spesso espressa in un dialogo, scoppiante, spezzato, scorrevole, privo di enfasi, di declamazioni, ma in cui ogni *battuta* è un riflesso dell'anima e un accento di eloquenza interiore.

Con questo studio, Becque ha spezzata una lancia in favore della più completa elaborazione psicologica nel teatro; l'ha spezzata contro gli abusati espedienti, che, per ripetersi quasi meccanicamente in mancanza di una ricerca nuova, son divenuti di una grossolanità da cui oggi deve rifuggire un artista che si rispetti. Perciò, le pecche del suo lavoro sono quelle appunto che riverberano la intransigenza della sua lotta; egli, per insistere troppo intorno alla medesima situazione, ha finito per tormentarla; ha fatto come quei pittori che, per lavorar soverchiamente intorno alla verità de'particolari, riescono a dare ad essa un' apparenza trita, che la natura, più minuziosa ma più sincera di loro, non dà mai a' suoi episodî reali. Questa mancanza di schiettezza àltera l'impressione del vero, perchè i psicologi, fidando esageratamente sull' acume di chi li segue e che essi suppongono squisiti quanto loro, perdono il senso della misura per quello dell' analisi.

A quest' analisi essi sacrificano molte esigenze rudimentali, e pare inconcepibile come un rivo-

luzionario quanto il Becque non abbia pensato a evitare talune convenzioni che, nel terz'atto della sua comedia non militano certo in favore della sua indipendenza, e non abbia saputo rinunziare in gran parte a' monologhi che sono un particolare discutibile dalla nuova tecnica teatrale: anzi, tutta *La Parigina* può apparire come un lungo monologo di Clotilde, in cui gli altri personaggi non intervengano che per provocare delle dilucidazioni più e meno reclamate sull'auto studio della protagonista. Siamo sempre allo stesso quesito: il soliloquio è la forma meglio favorevole alle penetrazioni subiettive; nessuna meraviglia, perciò, se esso resista sulla scena per completare lo studio di una situazione a vantaggio della psicologia. Il quale bisogno, ne' lavori moderni, in parte nelle intenzioni, in grandissima parte nel risultato squisito e notevole, il Becque ha nettamente proclamato in questo lavoro, che è una libera dichiarazione del suo pessimismo e de' suoi intenti artistici da vero moderni e certamente esemplari.

Ne' *Corvi,* invece, egli non studia soltanto un'unica fase psicologica in una conscienza immota; guarda e ritrae una situazione durante il suo corso e che si riverbera in un gruppo di personaggi interessati tutti ad essa con una varia intensità di grado, determinato dal valore psi-

chico di ciascun carattere; e mentre da un lato questa comedia fa pensare al taglio ampio e solido di Emilio Augier, dall'altro ricorda la dipintura robusta che rese sommo Molière nel dare densità plastica a una conscienza, scolpendo il personaggio.

Il carattere di Teissier, infatti, è disegnato con una sicurezza, una precisione e un rilievo evidenti, e l'acuto comediografo, rendendo il carattere proporzionato, omogeneo, conseguente, è riuscito a far rivivere nell'opera sua un'antica verità, dimostrandola conseguibile con uno studio profondo e una severità geniale.

Ma la situazione reclama un'analisi larga in tutti coloro che intervengono nel dramma, ed ecco che non solo nel vecchio Teissier egoista, cupido, freddo, cinico, si esauriscon le risorse dell'osservazione, ma queste ravvivano, integrandone l'umanità, tutte le altre figure: da quella del notaio Bourdon, così acuto e utilitario, all'altra che potrebbe parere la più insignificante, a quel maestro di musica Merckens, cioè, che pure serve a due particolari rilevanti nell'azione. Ogni personaggio è un'utilità, ogni episodio un valore, ogni particolarità un esempio, e tutti completano, con una sapiente proporzione, nelle grandi come nelle brevi linee, nelle forti come nelle tenui tinte, il quadro drammatico che un ingegno

di positivista ha delimitato ne' limiti di una osservazione sicura e recisa.

In ciò il lavoro di Enrico Beque è efficacemente moderno: il metodo impiegato non si riduce a' soliti scatti, al laconismo che lascia involuta l'azione, alle interruzioni ellittiche che riducono talvolta il contenuto delle scene a un indovinello, anzi che ad una dimostrazione; il metodo, invece, anche indulgendo su talune concessioni, è positivo, perchè tutto vi appare chiaro, dedotto, spiegato obiettivamente: i personaggi parlano, operano, si completano con una precisione di movimento che è mossa da una sana limpidità di pensiero.

Anche il contenuto del dramma è più vasto, e tocca, non dirò un quesito sociale, ma un fenomeno della vita a cui l'influenza di taluni ingranaggi inevitabili non è estranea: una falange di sfruttatori e di furfanti — corvi famelici e spietati — beccano, a forza di menzogne, di cavilli, di espedienti, l'eredità di un onesto commerciante, riducendo i superstiti alla miseria e immolandoli al sacrificio. Di furfanti è popolato e sarà sempre popolato il mondo; ma i mezzi di cui quei *corvi* si servono, son quelli che le nostre condizioni sociali creano, agevolando l'astuta cupidigia e la crudele avidità.

Problemi come questi, visti in un preconcetto di tesi, sono stati trattati da numerosi

drammaturghi, i quali non han certo difettato anche tra noi. Paolo Ferrari, che ebbe sì spontanei l'immaginazione della scena e l'intuito dell'architettura teatrale, ha consacrato varie comedie ad intenti di dimostrazione civilizzatrice e disinteressata; ed Achille Torelli, nel suo fertile temperamento, ha anzitutto il merito di avere scorto, fin dalla sua prima giovinezza, che nella famiglia, nella società moderna, nel cattivo uso di taluni diritti, s'agita un problema che interessa la nostra morale e la nostra felicità.

Considerata la produzione moderna, tra noi, in questa tendenza speciale, varî temperamenti di scrittori laboriosi traducono le ascose rispondenze di un caso psichico con le ineluttabilità sociali: Camillo Antona-Traversi, con le resistenti *Rozeno*, che han così ragionevolmente unite in un sol plauso tutte le platee d'Italia; Gerolamo Rovetta, con *La trilogia di Dorina* e *I disonesti*, in cui è pur tanto condensata una visione di psicologia rapidamente operante; Marco Praga, con *Le Vergini*, ove s'inizia quel notomizzante processo che ha avuto in seguito una pregevole attuazione sulla scena italiana, per opera del modernissimo artista, in quei due fini lavori che son *L'innamorata* e *Moglie ideale*.

Altri, invece, come Roberto Bracco — il cui metodo e la cui concezione artistica son divenuti

sempre più semplici e densi, passando da *Una donna* a *Maschere* e a *Infedele* — consideran le passioni sempre più indipendenti da' riflessi dell' ambiente, studiandole per quel che esse riverberano ne' personaggi. Altri lavorano sotto le preferenze di un senso più eclettico e tra essi Riccardo Carafa d'Andria, Enrico Buti, Sabatino Lopez, Giannino Antona-Traversi non vanno confusi nella schiera de' molti fervidi iniziati, pe' quali la vittoria è ancora una speranza.

Ma l'urgenza di taluni esami e il misterioso impulso a cercarli, si son determinati per la diffusione tra noi della produzione nordica, in cui il dramma delle anime è visto con un'imperiosità intensa. Ne ho ricordato saltuariamente qualche saggio, ed eccone uno recente sorto in Italia per opera di un ingegno perseverante e fecondo: *I diritti dell'anima* di Giuseppe Giacosa.

Anche questo dramma è uscito dall'elaborazione feconda che il letterato ha imposto al drammaturgo, come un diritto di colui che pensa e partecipa al moto degli altri che pensano. È un'indagine acuta che il psicologo ha lentamente fatta e che il drammaturgo, faticosamente ob-

bedendovi, ha chiarita, impersonandola ne' due *soggetti psichici* che sono i suoi personaggi.

Due soggetti, perchè i fratelli Paolo e Mario, marito e cognato di Anna, non formano che un personaggio solo. Se del suo studio il Giacosa avesse fatto un romanzo, sarebbe apparso un lavoro da' criterî rigidamente bourgetiani, in cui l'indagine sarebbe stata opera diretta del suo protagonista, di colui che la compie e di colui che la subisce insieme. Ed ecco una prima concessione inevitabile al teatro: lo sdoppiamento del medesimo personaggio, perchè l'inchiesta occulta, profonda, solitaria, come quella che una conscienza misteriosamente compie, esca dalle latebre di questa, si renda palese e inviti a parteciparvi ogni altra conscienza di personaggio. Le due voci che si rispondono, che *si questionano* in noi, non possono altrimenti esprimersi ed essere efficaci sulla scena, se non divenendo due persone. Mi pare che l'indagine sia condannata a rimanere soverchiamente involuta e sottintesa, o che la necessità d'intromettere un personaggio inutile all' azione del dramma obblighi il drammaturgo a ricorrere a un espediente, la cui necessità ho esaminata più innanzi.

Dove invece la soluzione è stata raggiunta dal Giacosa, è nel modo di render chiaro il processo intimo per mezzo del dialogo teatrale. È ammirevole come il comento sottile, onde è penetrata

la conscienza di Paolo — il marito che ha scoverto nel suicidio di un suo amico lontano, l'amore che costui ha nudrito per sua moglie — svolga tutte le sue pieghe e incalzi quell'anima, rivelandosi in una serie di confessioni che sa divenire drammatica e conquistare con una suggestiva potenza lo spirito dell'ascoltatore. È un tormento che non degenera mai nelle forme di un racconto o di un' auto-descrizione, ma che resta allo stato d'inquietudine interna, di tagliente analisi, di dolore drammatico.

Forse meno in Anna, il cui travaglio è antecedente allo svolgimento del dramma rappresentato, e che s'indovina in lei, la quale non ha mezzi di renderlo sensibile, se non quando, reagendo alla compressione lunga e inquisitrice del marito, svela, nell' impeto della liberazione finale, il suo stato, il quale è così più narrato che svolto, più descritto che rappresentato.

Perciò il tema psicologico è più sinceramente sviluppato nel movimento di anima che si scovre in Paolo, perchè quivi il Giacosa ha saputo trovare il modo come far nascere e procedere un movimento occulto alla presenza del publico, come farlo leggere nella sua genesi e nel suo incesso, farlo divenir nostro durante il travaglio subìto dal personaggio.

È così che l'analisi che i romanzatori elaborano direttamente nelle pagine che scorriamo, sa

divenire per Giacosa dramma essa stessa: questo dramma non si narra, perchè è divenuto una conscienza: si comprende, si sente, si discovre nell'atto in cui la si vede.

D'altronde, non era imprevedibile un simile risultato in colui che, varî anni più innanzi, aveva saputo dare al teatro italiano una comedia come *Tristi amori*, nella quale la lucidità della concezione, l'equilibrio delle energie impiegate, la potenza della proporzione, è espressa in una sobria purezza di linee e in una viva densità di colore.

Questa comedia ha influito direttamente su molti drammi scritti sotto il raggio del medesimo ideale, poi che essa serba intatta la saldezza e la coesione, la struttura solida, la inesorabilità logica, che indirizza gli avvenimenti, e quella fine sagacia di drammaturgo, onde non un particolare devia dalla linea della sua utilità. Si intuisce il cammino misterioso della passione, il suo serpeggiare per le arterie del personaggio, alimentando questo in un clima artistico che Giacosa ha strappato alla realtà con una evidenza dolorosa. Si comprende ciascuna fase di quella passione e si sente con quanta morbidezza squisita di gradazione si passi da una fase all'altra ,a traverso un ingranaggio delicato in cui ogni fibra ha un fremito e ogni pulsazione una voce.

Questa comedia vera, triste, profonda, è fatta di una recondita psicologia: resistente e costante. Questa percorre tutte le scene concatenate tenacemente l'una all'altra: dalla prima in cui la passione irrompe con quel *Tu mi fai morire!*, più che detto, baciato da Emma sulla bocca di Fabrizio, fino allo schianto di lei, fremente sulla bambola della figliuoletta e accesa dal grande ardore della maternità. È tutto un segreto da scovrire, da studiare, da rendere: il segreto delle anime nella tragedia della passione.

Il dramma moderno coglie anche un' altra psicologia, che si rannoda a un movimento non più profondo, ma più vasto: la psicologia dell'ambiente.

Sudermann, l'ho già detto, ne ha fornito de' saggi, ma la sua ha un valore speciale che serve a rianimare e a spiegare, nelle sue rispondenze immediate, la forza vivente de' suoi personaggi; invece nel dramma di Tolstoi, *La potenza delle tenebre*, che mi ritorna alla memoria pensando a questa folta resurrezione di uomini e di cose onde è fatta la psicologia dell'ambiente, è mossa

da un ravvivamento sociale in cui è inteso un quesito che il pensatore confida all'artista.

La sensazione che se ne riporta è fatta di raccapriccio, di asprezza, di brutalità, e, in ultimo, di commozione; si ripensa confusamente a caratteri già sublimati dall' arte e a situazioni di già notate nella vita delle truci creature che forniscono alla criminalogia un contingente quotidiano di anomali eroi.

Traversa la mente la figura torva di Macbeth, nel veder Nikita escire dal sotterraneo ove ha sepolto un neonato, affogandone i vagiti; traversa fugacemente la memoria la figura di Lear, vedendo Akim, attossicato dal dolore di essere scacciato dal figliuolo, che è divenuto ricco e despota nella casa in cui il primo marito della sua donna fu avvelenato. Udendo la perfida Annissia e la tremenda Matriona spingere al delitto Nikita, marito dell'una e figlio dell'altra, si pensa alla suggestione tenace di lady Macbeth. Si ricordano quegli ambienti zoliani così crudi nella violenza obiettiva onde furono affrontati, e alle tristi cronache dell'infamia, che l'ignoranza cieca rende ogni giorno più folte di avvenimenti e di vittime. Si ricorda, in ultimo, quel fatalismo della Croce che Calderon de la Barca esaltò in un dramma famoso, che s'intitola appunto *La divozione della Croce.*

Un sol raggio di pietà penetra nel quadro fosco e crudele, in fine, allor che Nikita si confessa altamente delle colpe sue, stringendo tra le mani una croce e convulsamente baciandola, in un'impazienza di redenzione suprema. In questo momento, più che una creatura teatralmente drammatica, si delinea una figura lirica, dalla sagoma scarna, dall' espressione plorante, dallo spasimo convulso, in cui la paura invincibile lotta con un profondo sentimento di purificazione.

Questa scena ultima riassume con alta potenza spirituale tutto ciò che di realmente artistico fluttua a traverso il dramma, ma che non si determina nettamente, per una fatalità che è nel modo assai differente dal nostro di concepire l'opera d'arte a teatro. Quel misticismo in cui è immersa la conscienza di Leone Tolstoi, e che si concentra, nella sua integrità pugnace, tutto sul personaggio Akim così convintamente devoto alla Legge del Signore, e che negli altri personaggi incatenati alla depravazione de' sensi è pregiudizio soltanto, — qui, in quest'ultima scena, riempie di se tutte le conscienze e le ravviva di un fascino purificante. In essa si sente da vero che l'ideale dello scrittore russo è quello che le razze latine non sentono pienamente; che l'artista colà si confonde con l'apostolo ardente, col lottatore armato di un'altra forza e di un'altra Idea.

L' uomo della Legge vuole impadronirsi del delittuoso Nikita; ma Akim abbraccia il figliuolo e gli ricorda che Dio solo può salvarlo, Dio solo può tutto. La legge è la punizione umana; ma l'espiazione delle anime è nell' invocare il perdono del Signore.

Questa la conclusione del dramma ; questa l'idealità di Tolstoi.

Nel resto il dramma è la rappresentazione violenta dell'assorbimento del delitto; veneficî, amori malsani, alcoolismo, adulterio, infanticidio — tutte le funeste funzioni dell' abrutimento dello spirito e del corpo, la trista attrazione del male, la cecità dell' ignoranza, la ferocia degli istinti. I caratteri non si disegnano con vigore plastico, perchè non è dell' estetica di Tolstoi renderli così; l'azione stessa non obbedisce a quelle norme di concatenazione e di sviluppo organico, a giustificar le quali tanto si affaticano gli artisti latini. Nel lavoro di questo nordico illuminato è un'evidenza aspra di fatti, non studiati con uno spirito paziente, ma colti più che esposti con crudezza selvaggia ; non preparati prima, non soverchiamente spiegati dopo. Nel mostrarli è una grande semplicità di mezzi e una viva sincerità; nel metodo è talvolta una mancanza di chiarezza e una deficiente dimostrazione di nesso; in ciò forse la ragione del brusco sgomento che tacitamente riporta nell' animo ogni spettatore.

Chi è abituato alla psicologia sottile, deve comprendere altrimenti la psicologia di Tolstoi, deve saperla leggere nell' effetto della speciale violenza onde costui sa afferrare un publico e trascinarlo innanzi alla diretta visione de' fatti e in un ambiente in cui i personaggi parlano il linguaggio de' loro istinti, e gli istinti esprimono nel modo più energico la loro animalità.

Ma, a traverso questa truce e naturalistica rappresentazione, si discovre nella voce di Akim la parola del socialista, del credente, dell' apostolo; è lui che su tanta tetraggine apre uno spiraglio, da cui piova la luce della speranza e della redimibilità.

Consolatore e benefico raggio nel quale questi nordici battaglieri indovinano il sole di un'alta liberazione, nella cui serenità rendono invocabile la nobile utopia redentrice.

Una riproduzione di ambiente anche più dolorosa, perchè consacrante non una generazione di colpevoli, ma di affamati, è nel dramma *I tessitori* di Gerardo Hauptmann. Qui non misfatti, ma una miseria grande, quella insanabile, fatale d' una classe di lavoratori, d' una folta discendenza di vittime del capitale e della cupidigia

de' fabbricanti: qui i nuovi iloti, portanti il marchio d'una schiavitù crudele e la stigma d'una inedia mortale.

Il dramma di Hauptmann è il dramma della fame. Vi son tratti caratteristici che angosciano e che fan pensare con sgomento alle tribolazioni di una parte dell'umanità, al problema che affanna i diseredati e fa pensosi coloro che temono di affrontarlo: tessitrici che domandano l' anticipo di pochi centesimi sulla loro paga, perchè nelle loro case manca un pugno di farina e un pizzico di sale; fanciulli che cadono estenuati sotto il peso delle pezze di frustagno che i genitori han fatto trasportare alla fabbrica; un vecchio tessitore che, per non aver mangiato carne da anni, si decide a far ammazzare il suo cane, che moriva anch'esso di fame, e ne mangia, ma poi è costretto a rendere la pietanza tanto agognata perchè il suo stomaco non resiste a una digestione così insolita, ond' egli piange della mancata voluttà di nutrirsi di un boccone così prelibato! — Sono episodî che straziano.

La psicologia di Hauptmann in questo lavoro — in *Anime solitarie* è invece più impersonata ne' caratteri principali — è vista ne' moti della folla, che si dispera, che si agita, che si ribella, che grida; essa si rivela in un numero grande di persone, di cui ciascuna è impegnata all'azione con uno stesso grado e in una medesima mi-

sura; nessuno emerge, tutti sono insieme il protagonista, tutti sono una conscienza sola, che è studiata nella sua complessità e nella sua addizione. Per cui, nessuna azione emerge da una forza che non sia collettiva, nessuna passione che non sia nel contagio della folla, nella suggestione che ogni elemento di questa folla comunica all' altro. Ciò produce una insistenza continua sulla medesima fase, e il primo atto vale il secondo, e questo vale il terzo e il quarto come progressione, perchè l' azione vera è fuori dall'uno o dall'altro personaggio, ma si dirama al di sopra del dramma scenico e vibra in quello sociale che inspira e fa sussultare tutto il lavoro.

Anche qui è l'ambiente che parla, ma questa parola non è intesa come eco della voce del personaggio, non è complemento, non è decorazione: è dramma essa stessa e tutti con la medesima energia la pronunziano, la gridano, la sentono ripercuotere nell'anima loro e la ripetono. Il personaggio vero, caratteristico, psicologico è un solo: è il popolo de'tessitori, nel quale è sottinteso tutto quello de' lavoratori umani, in una solidarietà che li avvince alla miseria, al lamento, alla ribellione sorda e cupa che anima tante truci speranze di rivendicazione, tanti convulsi disegni di riscatto anarchico. Ne' *Tessitori* cova il germe d'una vendetta da cui la vecchia società moderna è minacciata; su' sudati telaj

si elabora un ideale sanguinario di rivolta demolitrice. Ancora un passo ed eccoci alle tragedie della dinamite.

Se non che, l' Hauptmann, denudando sulla scena tanta miseria e tanta dolorosità, non nasconde l' intemperanza funesta della classe; e, tra' mali maggiori, dà uno speciale risalto alla fecondità di quella gente affamata; i fanciulli entrano in gran parte nell' azione a dimostrare un diritto che, in mancanza di altri, quei lavoratori estenuati esercitano con una assiduità abitudinaria e animalesca: donne incinte e bambini innocenti rendono più desolante il quadro, più terribile l'infelicità che si riverbera su creature inconscienti, le quali perpetueranno il dolore e col dolore il conflitto e col conflitto gli odî.

Questa nuova applicazione di psicologia, se durante i primi quattro atti del dramma, ha un'espressione un po' faticosa nella sua permanenza e nella sua incarnazione in personaggi che, per la simiglianza stessa de' loro atteggiamenti, non favoriscono una individuale determinazione plastica, ha invece nell'ultimo una espressione artistica sgominante, allor che si restringe in un quadro ben definito.

Fuori della casa in cui è il vecchio tessitore Hilse, imperversa la lotta co' soldati accorsi a sedare il tumulto degli scioperanti: la nuora di lui, Luisa, in preda a una eccitazione disperata, si è

già slanciata fuori, ove grandinano i sassi e le fucilate; passano i feriti, le scale di legno si poggiano alle finestre, estremo salvataggio; il figlio di Hilse, Gottlieb, afferrata un'accetta, si precipita nella mischia ove è già sua moglie e invano lo trattengono le grida di sua madre.

— Andatevene dalla finestra, babbo Hilse.— Gridano al vecchio gl' inquilini.

— Io, no, mai! — dice a sua moglie. Il mio Padre celeste mi ha destinato qui. Non è vero, vecchietta? E qui restiamo e qui facciamo il còmpito nostro, anche se la neve prende fuoco.—

E ricomincia a tessere. Riprende il lavoro nel quale si è incanutito e ha stentato, con rassegnazione commovente, tutta la lunga vita.

Segue una scarica di moschetteria. Colpito a morte, il vecchio Hilse scatta in piedi, ma ricade subito curvandosi sul telaio. Dalla via gridano: Evviva, evviva!

— Babbo, babbo, cos' hai?

— Nonnuccio, nonnuccio.

Il vecchio più non si muove, la bambina che lo ha chiamato, presa da spavento, si avvicina cautamente al morto.

— Nonnuccio!... e lo guarda come trasognato, poi si ficca un dito in bocca. — Nonnuccio!

E la tela cade.

Io credo che non vi sia nulla di più terrificante,

di questo finale, così semplice e così forte di fervore, di inconscienza, di strazio.

Anche un ideale socialista, ma contemplato da una vetta latina, da uno sguardo classicamente ampio e sereno, non come fermento di affamati, ma come un ritorno ideale dello spirito alla parola semplice e pura, come aspirazione sentimentale che reintegra la lotta moderna nel verbo vaticinante e sublime, si diffonde sull' opera di Bovio, *Cristo alla festa di Purim* — la parte più artisticamente vibrante della Trilogia e nella quale è più felicemente tradotto il sentimento dell' ambiente. Il Bovio non è uno scrittore del teatro e non ha neppure pensato a taluni metodi e a talune esigenze che, per preveder nella tecnica ogni fortuna, fa smarrire a'molti la sincerità della visione. Nel *Cristo,* perciò, egli ha tradotto quel che liberamente e amorosamente aveva guardato nella sua conscienza di pensatore socialista e nè l'erudizione dello storico, nè la dottrina del filosofo hanno ingombrato la via all'espansione del sentimento che gli si agitava dentro. Onde, la figura e l'ambiente son visti a traverso una nitida transparenza di sentimento, e la psicologia vi è intesa come una corrente intima che ravvivi tutto quanto si muove nel quadro cristiano: la densità di questa psicologia, operante in una folla che si vede in iscorcio, ha il potere di delineare persino una

invisibile figura, mostrarcene l' atteggiamento e dipingercene l' espressione.

Io non conosco alcuna rappresentazione artistica dalla quale la figura di Gesù balzi, quanto da quest' opera di Giovanni Bovio, con tanta evidenza di impetuosità profetica e di sublimità pietosa.

Dal fresco michelangiolesco della Sistina emana la visione di un Gesù giustiziere implacabile, flagellatore e vindice; dalla tela elegiaca di Van Dyck narra le angoscie estreme dell' agonia un Gesù dolorante e implorante sugli umani il grande perdono; da quella radiosa di Raffaello emerge un Gesù transfigurato nella gloria della sua ascensione spirituale. In veruna altra opera la figura del Cristo, divenuta soggetto di arte, assume insieme l'energia battagliera che lo fa apostrofare i farisei genìa di vipere, e gli fa perdonare l'adultera con alto sentimento di etica equità. Rénan, forse, col suo studio tanto essenzialmente mistico e profondamente cristiano, ottiene un risultato inspirato alla medesima idealità; ma io accenno qui a rappresentazione artistica assoluta, non a lavorìo ricostruttivo per virtù di esposizione, di narrazione o di quegli slanci lirici a'quali obbedì inconsciamente la natura pensosa e nostalgica del grande autore della *Vie de Jesus.*

Bovio ha raggiunto un risultato tanto insperato, mercè il solo processo rappresentativo, e

perciò il suo *Cristo* è vivamente drammatico, intensamente umano, vigorosamente invadente.

Non appare; ma respira in tutto il denso e breve dramma; è nella conscienza di ciascun personaggio, è in ogni palpito loro, è in ogni vibrazione onde vivono i loro spiriti affaticati e pugnaci: nella incredulità de' farisei, nella apostasia del Centurione romano, nella fede onde è infiammata l'anima di Maria di Magdala, nella conversione dell'Etèra saturata dell'estetica filosofia greca, nel dubbio tormentoso di Giuda di Keriòth. E due voci egli lancia, onnipresente in tutto il dramma, l'anatema contro gl' ipocriti e il perdono all' adultera: è terribile come il Cristo di Michelangelo ed è insieme pietoso come quello di van Dych; e nell'umile suo socialismo è sublime per ogni anima, per ogni conscienza, per ogni intelletto. Il gran sentimento che invade ogni anima di spettatore, l'invincibile entusiasmo, il profondo fervore, la inenarrabile commozione che si diffondono, hanno una eloquenza insolita e rigenerante: la parola, la dottrina, la carità, il sorriso, la letizia dello spirito cristiano dominano con un assolutismo al quale non è possibile sottrarsi: pensatori liberi e credenti vi soggiacciono con un'identica intensità, per confessarsi avvinti alla medesima energia, domati dal medesimo fascino.

Evidentemente il suggestivo prodigio ha aggiogato il pensatore pel primo. Il filosofo naturalista ha sentito il tenace imperio artistico della rappresentazione nell'atto stesso in cui l'evocazione storica si trasformava in valutazione filosofica, in sentimento e in espressione di arte. Se il pensiero filosofico meridionale non può, per forza di tradizione e per necessità di organismo, sottrarsi a quelle modulazioni che lo stesso Bovio chiamò *divagazioni artistiche*, la prova migliore che esse sono nell' equilibrio del temperamento intellettuale del pensatore è la intensità onde questi le informa, intensità incisiva, palpitante, satura di inspirazione artistica e di pensiero, sublimazione di idea.

Sovratutto a questo fondo devesi la visione limpida e alta del Cristo; il filosofo l' avrebbe discussa come un quesito, l' artista l' ha sentita, e con la forza del sentimento che rampolla dalle fervide ideazioni, l' ha fatta viva e come tale l'ha resa visione nel sentimento degli altri. L'Etèra, che espone il dilemma tra la Voluttà e lo Spirito, impersonandolo in Epicuro e nel govine Messia, già obbedisce alle suggestioni del sentimento: il Centurione romano, il quale trova più equo il verbo del Profeta che l' editto del Pretore, è già vinto da una verità espressa nella preponderanza dell' Amore; Maria di Magdala, che vede nel nuovo Uomo il Dio, ha già sentito

in lui sublimata la parte incorrotta ed immortale dello spirito suo. In tutti è una dedizione fatale alla possanza misteriosa e fascinatrice, che, nel supremo amore, porta la promessa della suprema redenzione.

Il solo Giuda dubita e incarna la disputa e consacra il dissidio; non però il basso, il volgare, l'egoistico dibattito che la leggenda ha tramandata; ma una più alta e più acuta lotta tra l'incontentabilità e la fede, tra il pessimismo e la credenza—una lotta tra il concetto patriottico e il sentimento umano, tra la tradizione nazionale e l'ampiezza della Verità universale. Il Giuda di Bovio, con cui un critico di valore ha sorpreso un'analogia col Bruto shaksperiano, compendia una tortura più vasta e avvenirista; egli condensa quasi gli sconforti dell'età nostra; nel suo dubbio é antevisto il problema affannoso delle nostre conscienze; è la posterità che parla in lui, è il pessimismo moderno che penetra ed alita nella sua confutazione. In essa è la vera gagliardia drammatica di chi la divinò e l'espresse. La sua figura ha da vero una sagoma shaksperiana, il suo contorno ha il rilievo delle forti concezioni tragiche; come in Macbeth, il fatalismo che lo macera è in lui, è nello sviluppo della sua stessa energia pensante, nella medesima cogitazione sua.

Ha la universalità e la contemporaneità del dissidio rispetto a noi; ha l' implacabilità del dubbio risoluto nelle conscienze mistiche, ma non nelle inassopite vibrazioni delle anime nostre; noi non pensiamo come lui che il Messia debba essere giudaico per essere il vero; ma già le conclusioni della filosofia moderna c'inducono a pensare che l'Uomo incarnato da Gesù abbia esaurita la sua missione nel mondo e che la luce della Verità abbia ancora ad irradiare la vittoria dell'Uomo nuovo, che la Morale moderna si sottragga all'assolutismo del sentimento, per edificarsi su quello della Verità proclamata dalla Ragione.

La figura di questo Giuda ci fa più pensosi e inquieti di quanto non c'induca a divenir tali la sola rappresentazione artistica di essa.

Eppure lo stesso personaggio nell'opera di Bovio, per quanto tormentato dal dubbio, è un vinto dal fascino di Gesù. Egli lo sente in lui, malgrado che non voglia, Gesù lo domina, lo ingombra, gli rende dolorosa la diserzione, fatale la ribellione; il Maestro par che gli parli e lo confuti negli argomenti di Maria di Magdala, per bocca della redenta gli risponde, nella fede illuminata di lei gli si impone. Giuda, infatti, non può passare sulla croce da Gesù segnata sulla sabbia, sulla croce che projetterà l'ombra grandiosa anche su di lui e su coloro che in avve-

nire come lui dubiteranno; non può non indurre il popolo a invocare per l'adultera il giudizio del giovane Profeta, non può non prostrarsi al passaggio di Lui, che si annunzia nel momento in cui la tela cade sulla vittoria completa del Cristianesimo che passa, armato della sua invincibile forza, nella posterità.

Anche Giuda è perciò convinto nella fede e nella successione del Redentore.

Non so se una più glorificante esaltazione della dottrina di Gesù possa sgorgare da altre opere d'arte, che, quanto questa, siano decise, sintetiche, emozionanti; lo ripeto: occorrerebbe imprimere una vigorosa impronta rappresentativa a tutta l'esegesi filosofica e all'ispirazione mistica di Ernesto Renan, o dare unità di figurazione a tutto il cristiano ideale pittorico di Domenico Morelli, per averne una identica emozione di arte. Ma quale di queste due concezioni basterebbe a riaccendere nel nostro spirito la lotta che è nella conscienza di Giuda e a rendere artisticamente vibrante quel dramma che, inteso dal filosofo o dallo storico, sarebbe rimasto unicamente nel suo scheletro, un quesito o un racconto?

Il Cristianesimo esce dall' opera di Bovio, in tutta la sua alta purezza, in tutta la sua semplicità sublime, in tutta la sua letificante serenità, in una potenza di sentimento che eser-

cita la conquista anche sulla Ragione — vi si aderge con un vigore e un fascino di arte, sì che un più fervido omaggio non poteva il filosofo naturalista, esplicando genialmente le sue innate e gagliarde facoltà di artista, consacrare al divino Maestro, a un ideale che impera ancora sul mondo.

Un teatro in cui vibri tanto pensiero, visto in tanta varia intensità psicologica, inaugura di certo con un nuovo sentimento, un'estetica nuova, di cui non è facile fissar gli elementi prima che la produzione non si sia svelata in una ricchezza che provi la sua universalità. Da Ibsen a Hauptmann, è innegabile che una corrente assai originale si sia accentuata: una corrente che travolge molti ideali dell' estetica teatrale, di cui gl' idoli ci sono ancora troppo cari per poterci far complici della loro demolizione. Negli esaltamenti delle prime giovani rivelazioni, molte audacie appaion più belle di quanto poi la loro resistenza non dimostri come una necessità e una ragione di vitalità avvenire; ma è certo che, se le forme di arte traducono i bisogni dello spi-

rito nell'ora in cui sorgono, un teatro di anime è quello che ha oggi un maggior diritto a nascere e a progredire. Che esso assimili anche gl'ideali socialisti, che si agitano nell'aria, comprendo perfettamente; perchè è una potenza d'anima che l'arte esprime, e, in essa, tutto ciò che l'idea e l'ora vi fanno discendere. Tutte le rivoluzioni hanno il loro preludio nell'arte, ascoltatrice vigile e operosa de' battiti del Pensiero.

Io non divido, perciò, l'opinione di coloro che prevedono inevitabile la morte di questa forma di immaginazione letteraria; la quale, stimata incapace a tradurre co' suoi mezzi, il movimento interiore di cui le altre forme si sono già impossessate, non avrebbe altro avvenire che non sia quello di un temporaneo e superficiale compiacimento di sensi. Un tale avvenire sarebbe fatalmente destinato al teatro, se un altro spirito non lo pervadesse e se nuovi elementi di realità non penetrassero nella sua formula, che diventa tanto più alta quanto maggior copia di valori morali la riempiono, tanto più ardua quanto più numerose son le osservazioni che in essa si accumulano; poi che non è il valore assoluto di queste osservazioni, apparentemente lievi, che ne rende difficile la traduzione, ma quello che deriva dalla persistenza loro e dalla loro frammentarietà. Il metodo di Hauptmann ce ne porge la riprova più recente, se non più

completa, e già l'emozione che la scena oggi propaga è fatta di una pietà più ampia e d'un dolore più misterioso.

Non è perciò l'avvenire che manca al teatro moderno: complesso, multiplo, psicologico, intimo, sociale, esso può farsi riverbero di tutte le idealità, rianimazione di tutte le indagini, eco di tutti i moti dell'anima moderna e futura: i mezzi si modificano, l'ottica si muta, la logica si transforma con l'evoluzione stessa dello spirito e dell'ambiente.

Una forza sola, che possa tutte queste cose non proporre e discutere, ma compiutamente dimostrare sulla scena, commovendo e esaltando, facendo fremere e pensare, è quel che manca ancora e che nessuna teoria e nessun esame basteranno a far sorgere mai.

Al teatro di oggi non manca che una cosa sola — il Genio.

FINE

INDICE